



La valorisation du patrimoine : problèmes méthodologiques, limites et enjeux de la restitution archéologique et historique

Isabelle Reverdy-Medelice Reverdy-Médélice

► To cite this version:

Isabelle Reverdy-Medelice Reverdy-Médélice. La valorisation du patrimoine : problèmes méthodologiques, limites et enjeux de la restitution archéologique et historique. Archéologie et Préhistoire. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENH024 . tel-01124042

HAL Id: tel-01124042

<https://theses.hal.science/tel-01124042>

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Histoire**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Isabelle REVERDY-MÉDÉLICE

Thèse dirigée par **Jean-Luc LAMBOLEY**

préparée au sein du **Laboratoire du C.R.H.I.P.A. (Centre de Recherche en Histoire et Histoire de l'Art de l'Italie et des Pays Alps)**, EA 599

dans l'École Doctorale "Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire"...

LA VALORISATION DU PATRIMOINE : PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES, LIMITES ET ENJEUX DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

Thèse soutenue publiquement le **26.04.2012**
devant le jury composé de :

M. Jean-Luc LAMBOLEY

Université de Lyon II, Directeur de thèse

Mme Anne BAUD

Université de Lyon II, Examineur

M. Alain BEECHING

Université de Lyon II, Rapporteur

Nicolas MATHIEU

Université de Grenoble II, Président du jury

Michel TARPIN

Université de Grenoble II, Examineur

Robert VERGNIEUX

Université de Bordeaux II, Rapporteur



« Une image vaut mille mots »

Confucius (philosophe chinois, 551-479).

*« Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure,
il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter »*

Jean-Paul Sartre (philosophe français, 1938).

*« Les uns et les autres nous rêvons d'Herculanum. Mais c'est un
rêve généralement impossible sans de nombreuses tricheries »*

Barruol et Poinssot (archéologues français, 1987).

« La mise en scène du passé est forcément aussi un miroir du présent »

Hervé Dumont (historien suisse du cinéma, 2009).

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Luc Lamboley, de l'Université de Lyon, pour ses conseils judicieux et son aide tout au long de la préparation de ce travail, ainsi que l'ensemble des membres du laboratoire du C.R.H.I.P.A., son directeur, le Professeur Michel Tarpin, ainsi que son prédécesseur, le Professeur Gilles Bertrand.

Mes remerciements vont ensuite à l'ensemble des membres de la mission épigraphique et archéologique française en Albanie dirigée par mon directeur de thèse, ainsi qu'à M. Régis Picavet, M. Lionel Baboulin et M. Arnaud Roy, qui m'ont accueillie durant mon stage à Lythos, durant lequel furent élaborées les maquettes évoquées dans ce travail. Merci également aux membres de l'École Française de Rome, à son ancien directeur, M. Michel Gras, et à son ancien directeur des études antiques, M. Yann Rivière, pour l'accueil qui me fut réservé à Rome en tant que boursière.

J'adresse encore un grand merci à tous ceux qui ont accepté de me recevoir et de répondre à mes diverses questions avec beaucoup de gentillesse : M. Robert Vergnieux, de l'Université de Bordeaux ; le Professeur Daniela Scagliarini, de l'Université de Bologne (Italie) ; le Professeur Bernard Frischer, de l'Université de Virginie (USA) ; Mme Anne Baud, de l'Université de Lyon, membre du comité scientifique de Guédelon ; M. Florian Renucci, chef du chantier de Guédelon.

Je voudrais aussi associer à ces remerciements le Professeur Colette Annequin, qui fut ma directrice de Master et qui m'a encouragée à poursuivre mes recherches avec ce travail de thèse.

Enfin, je tiens à remercier très affectueusement ma famille : mes parents, Joëlle Médélice-Reverdy et Denys Reverdy, et ma sœur, Justine Reverdy-Médélice, pour leur soutien, leur présence et leurs encouragements tout au long de ces longues années d'études.

INTRODUCTION

Ce travail fait suite à un mémoire de Master, consacré à la définition de la restitution archéologique et à ses méthodes¹. Celui-ci s'est d'abord articulé autour d'une première partie constituée d'une étude du concept de reconstitution en Archéologie, à travers sa définition et une brève historique du phénomène. Une présentation approfondie de chacune des méthodes pouvant être employée pour concevoir une restitution archéologique (du dessin au modèle virtuel) a composé la seconde partie du mémoire. Les avantages et les inconvénients de chaque technique ont été en particulier étudiés.

Le champ de l'étude est ici élargi à la restitution historique, indissociable de la restitution archéologique : les deux sont en effet généralement complémentaires. Si l'on peut définir les restitutions archéologiques comme les projections visuelles d'hypothèses émises par les chercheurs à partir des vestiges archéologiques, les restitutions historiques se fondent quant à elles sur les écrits anciens ; les deux sont donc le plus souvent complémentaires, tant il est rare, excepté pour les périodes préhistoriques, que les représentations d'édifices anciens, de figures historiques et du passé en général, ne soient pas conçues à la fois à partir de descriptions issues de textes anciens et d'observations sur le terrain.

L'objectif de la thèse est donc de proposer une étude approfondie d'un domaine qui, s'il est régulièrement employé pour la vulgarisation de l'Archéologie et de l'Histoire, n'a jamais fait jusqu'à présent à notre connaissance l'objet d'une étude spécifique. Les publications, au demeurant fréquentes en France comme à l'étranger, ne s'intéressent qu'à telle ou telle méthode de restitution. La restitution archéologique et historique est pourtant un phénomène qui, en particulier dans les pays anglo-saxons et nordiques, joue un rôle-clé à la fois dans la recherche scientifique et dans la diffusion du patrimoine auprès du grand-public. On trouve ainsi, depuis le milieu des années 1970, une littérature scientifique relativement abondante consacrée à la restitution vivante et à l'expérimentation archéologique : de nombreux articles ont accompagné la création des premiers parcs archéologiques français, tandis qu'à partir de la fin des années 1980,

¹ REVERDY-MÉDÉLICE 2006.

plusieurs colloques ont été organisés afin de faire le point sur l'expérimentation archéologique française : le plus important du genre a lieu en 1988, à l'Archéodrome de Beaune, en Bourgogne². À partir du début des années 1990, le développement des nouvelles technologies permet la création de nouvelles formes de restitutions visuelles, en images de synthèse ou en 3D, et en quelques années ces dernières se multiplient dans les médias, tout en demeurant encore sous-estimées et sous-exploitées par une majorité des chercheurs : l'égyptologue Robert Vergnien, de l'université de Bordeaux, est pour l'instant l'un des rares archéologues français à avoir tenté de s'interroger en profondeur sur leur véritable intérêt scientifique³.

La question du réalisme historique et archéologique des représentations "non-scientifiques" de notre Histoire, au cinéma et à la télévision en particulier, est régulièrement abordée depuis une trentaine d'années : des historiens comme Claude Aziza⁴, Hervé Dumont⁵ ou Isabelle Veyrat-Masson⁶ sont les auteurs de plusieurs articles ou monographies récemment consacrées à ce thème, en particulier à la restitution visuelle de la période antique. Cependant, jusqu'à présent, aucun ouvrage traitant de l'ensemble des différentes techniques de restitution visuelle comme d'un seul et même phénomène n'a jamais été publié ; seul le colloque *De la restitution en archéologie*⁷, organisé au musée d'Ensérune, dans l'Hérault, en 2005, traitant principalement du problème de la restitution grandeur nature, contient également plusieurs communications s'interrogeant en profondeur sur la nature de la restitution archéologique.

Ce travail de recherche se développe en trois parties : la première est consacrée à une Histoire de la restitution et des représentations du passé, à travers l'espace et le temps. De l'Antiquité à aujourd'hui, nous étudierons ainsi l'évolution des mises en scène et des mises en images des événements, édifices et figures marquantes de l'Histoire, de même que des valeurs et des interdits rattachés à ces représentations du passé. Donner une image, réaliste ou symbolique,

² *Expérimentation en archéologie : bilan et perspectives*, Actes du colloque *Archéologie expérimentale* (Archéodrome de Beaune, 6, 7 et 8 avril 1988), 1988.

³ VERGNIEN 1999/1 ET 2, 2003, 2006, 2009 et 2011.

⁴ AZIZA 1998 et 2009,

⁵ DUMONT 2009.

⁶ VEYRAT-MASSON 1998, 2000 et 2008.

⁷ BELLET et DE CHAZELLES 2005.

du passé et ne pas seulement l'évoquer par la parole ou par l'écrit, est un désir qui semble avoir été présent chez les hommes à toutes les époques et dans toutes les civilisations. Miroir des époques qui les ont créées et de la perception qu'ont les hommes de leur société et de celles qui les ont précédés, les restitutions historiques et archéologiques anciennes sont des témoignages importants.

La seconde partie étudie trois exemples de restitutions archéologiques et historiques réalisées en France et sur des sites européens. Le premier exemple est un ensemble de maquettes d'habitats préhistoriques, réalisé pour un musée de Touraine par le maquettiste et préhistorien Régis Picavet et son équipe. La seconde restitution est un modèle numérique 3D du centre monumental de la colonie grecque d'Apollonia d'Illyrie, explorée par la mission franco-albanaise depuis 1994, conçu par l'archéologue et informaticien Érik Follain, sous la direction du professeur Jean-Luc Lamboley, directeur de la mission épigraphique et archéologique d'Apollonia d'Illyrie. Quant à la troisième et dernière restitution, elle est encore en cours : il s'agit d'une restitution vivante, celle du fonctionnement d'un chantier médiéval, mené par une équipe d'ouvriers, qui, s'ils ne sont pas issus eux-mêmes du milieu universitaire et professionnel de l'Histoire, de l'Histoire de l'Art, de l'Archéologie ou de l'architecture médiévale, sont encadrés par un comité de spécialistes confirmés dans ces différents domaines. Ensemble, ils travaillent à l'édification d'un château-fort selon les canons architecturaux du XII^{ème} siècle, à Guédelon, en Bourgogne. Commencée en 1997, cette expérimentation archéologique devrait prendre fin d'ici à 2025. À travers ces exemples, sélectionnés pour refléter les différentes méthodes de restitutions utilisées par la recherche en France, ainsi que pour couvrir les différentes périodes historiques (Préhistoire, Antiquité classique et Moyen Âge, nous analyserons les principales problématiques rencontrées par les auteurs de ces travaux au cours du processus de création de ces représentations.

Enfin, nous nous interrogerons, dans une troisième et dernière partie, sur les limites et les enjeux de la restitution archéologique et historique. Nous verrons ainsi que les limites des restitutions archéologiques et historiques sont principalement liées à leur pérennité parfois très limitée sur le plan scientifique, et au caractère extrêmement temporel de ces réalisations, qui doivent beaucoup plus à la subjectivité de leur auteur et au siècle qui les voient naître qu'à

l'époque qu'elles sont supposées faire revivre. De plus, elles peuvent très vite devenir de dangereux outils de manipulation à grande échelle, quand elles sont créées dans un objectif idéologique et/ou politique.

Cela amènera à définir les différents enjeux qui restent encore à relever par les chercheurs pour un meilleur usage de la restitution visuelle, et les pistes qui permettraient peut-être d'y parvenir. Ils concernent en premier lieu l'image de la vulgarisation, qui reste encore mauvaise pour beaucoup d'archéologues et d'historiens. Il faut aussi se demander comment concevoir des restitutions qui ne soient plus seulement de simples illustrations du discours écrit, mais qui deviennent véritablement porteuses de sens sur le plan scientifique. Les restitutions doivent également être progressivement considérées en tant qu'outils et documents de recherche à part entière. Enfin, on abordera les problèmes de diffusion et de conservation des restitutions archéologiques et historiques, qui demeurent encore très insuffisants en France, malgré les efforts conjugués d'un certain nombre de chercheurs, mais aussi de beaucoup d'amateurs passionnés d'Histoire et d'Archéologie.

PREMIERE PARTIE

**HISTOIRE DE LA RESTITUTION
REPRÉSENTER LE PASSÉ À TRAVERS L'ESPACE ET LE TEMPS**



© Réunion des Musées Nationaux.

Fig. 1 : *L'enlèvement des Sabines* (1799), par Jacques-Louis David (Musée du Louvre, Paris).

HISTOIRE DE LA RESTITUTION

REPRÉSENTER LE PASSÉ À TRAVERS L'ESPACE ET LE TEMPS

« Aussi loin que nous puissions remonter dans l'histoire, le monument est un objet de curiosité qui parle aussi bien à la raison qu'à l'imagination »⁸.

Le champ de cette étude de l'évolution de la représentation du fait historique se limitera à l'Europe, avec quelques incursions au Moyen-Orient et sur les pourtours sud du bassin méditerranéen pour l'étude des périodes les plus anciennes, et en Amérique du nord pour l'Histoire la plus récente. L'étude de l'évolution de la représentation du passé, à travers l'espace et le temps, est révélatrice du rapport des hommes avec leur Histoire. Car l'image n'est jamais, ou à de très rares exceptions, une représentation "photographique" d'un évènement, d'une personne ou d'une construction. Elle ne doit pas être, pour celui qui l'étudie, le « *simple reflet d'une réalité impossible à atteindre* »⁹ : elle est emplie de codes et de symboles, que les historiens de l'Art et les archéologues s'emploient à déchiffrer depuis le

⁸ SCHNAPP 1993, p. 13.

⁹ AUZEPY et CORNETTE 2008, p.8.

XVI^{ème} siècle¹⁰ et sur lesquels, selon Francis Haskell¹¹, les historiens se penchent véritablement depuis seulement une trentaine d'années. Auparavant, toujours d'après F. Haskell, les images sont surtout considérées comme des illustrations pour les historiens et les textes sont leur source quasi-unique d'informations. Ce n'est qu'à partir des années 1960-1970 que l'image apparaît comme une ressource incontournable, en particulier pour les historiens travaillant sur l'Histoire contemporaine, où les médias audiovisuels prennent une importance considérable : les photographies et les films, réalisés lors d'événements publics comme privés, deviennent de véritables objets d'étude au même titre que les textes.

« L'image, alors, cesse d'avoir le statut de reflet : elle nous renvoie à la manière dont des effets de réel ont été construits, « fabriqués », tout à la fois comme une action et un discours sur le monde »¹². Car, « à première vue, l'image semble une source plus universelle que le texte : « livre des illettrés », selon la formule de Grégoire le Grand, elle fait connaître les rudiments de la culture et de la religion à la grande masse de ceux qui, au Moyen Age et à l'époque moderne, n'ont pas appris à lire, comme elle habitue leurs yeux aux marques du pouvoir politique. De plus, même si la déchiffrer demande en fait la connaissance des codes qui l'ont façonnée, l'image paraît à première vue lisible par tous : elle ne connaît pas la malédiction de la tour de Babel et échappe à la confusion des langues »¹³. Le dessin, la peinture, le théâtre, le maquettisme, mais aussi, pour les périodes plus récentes, le cinéma et l'informatique, tous les moyens d'expression visuels ont ainsi été utilisés par les hommes pour représenter le passé, mettre en image leur Histoire.

¹⁰ Depuis le XIX^{ème} siècle pour les archéologues. Avant cette époque, on utilise le terme d'"antiquaires" pour désigner les amateurs d'"antiquités", un terme qui englobe aussi bien les simples chasseurs de trésors que les véritables érudits.

¹¹ HASKELL 1995.

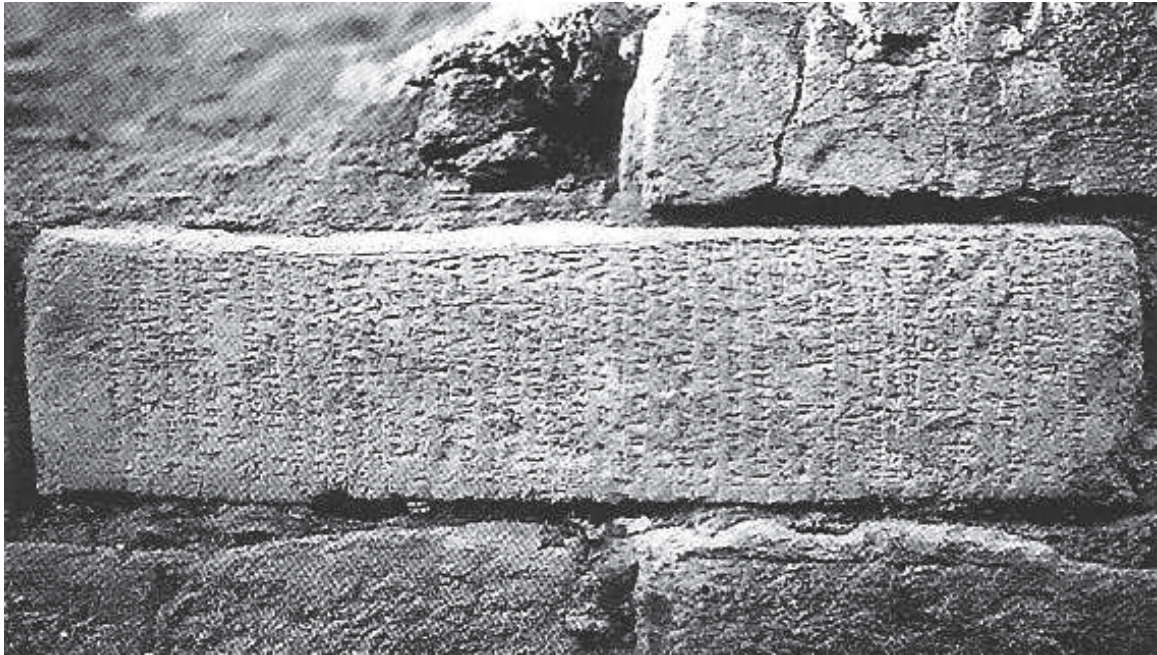
¹² AUZEPY et CORNETTE 2008, p. 8.

¹³ *Ibidem*, p. 10.

1 - La période antique : la représentation du passé comme outil de légitimation dynastique et politique

L'Histoire de la restitution des vestiges du passé semble se confondre avec l'Histoire de leur étude. Pour les périodes les plus anciennes, la transmission des récits du passé est principalement orale et rares sont les écrits qui nous sont parvenus : cependant, nous pouvons y trouver l'empreinte des premières reconstitutions "grandeur nature" du passé. Ainsi, dans l'un des plus anciens témoignages écrits que nous ayons d'une pratique de la fouille archéologique, la tablette de fondation du temple de Shamash (fig. 2), à Larsa en Irak (VI^{ème} siècle avant J.-C.), nous trouvons déjà l'ébauche d'une pratique de la reconstitution*. Dans cette inscription cunéiforme, Nabonide (fig. 3), dernier roi de l'empire néo-babylonien (vers 614-556-539), explique comment il a fait "restaurer" un temple, l'*Ebabbar*, dédié au dieu Soleil Shamash et bâti par l'un des ses plus prestigieux prédécesseurs (fig. 4), le roi Hammurabi (1792-1750). *« Je me fiaï à la parole de mon très grand seigneur Marduk, et à celle des seigneurs de l'univers, Shamash et Adad; aussi mon cœur exulta, s'illumina mon foie; s'éclairèrent mes traits et je m'employai à mobiliser des travailleurs pour Shamash et Marduk, tenant le pic, portant la pelle, transportant le couffin. Je les envoyai en masse refaire l'Ebabbar, le formidable temple, mon sanctuaire exalté. Des spécialistes inspectèrent l'endroit où se rencontrait le temenos pour en comprendre la décoration. [...] Je refis ce temple à l'antique et je décorai sa structure. Du lien du ciel et de la terre, son habitation de dilection, j'élevai le faîte. J'achevai la construction de l'Ebabbar pour Shamash et Aya et je construisis sa voie d'accès. [...] Je refis bien l'Ebabbar à l'antique pour mes seigneurs, Shamash et Aya, et je le restaurai. Je mis, sur une tablette d'albâtre, l'inscription de l'antique roi Hammurabi que j'avais avec la mienne et je la remplaçai à jamais. »*¹⁴. Si le traducteur a ici employé le terme de « restaurer » pour désigner le travail accompli par les architectes et les ouvriers de Nabonide, il ne s'agit pas, à l'évidence, d'une simple restauration, au sens actuel du terme : c'est bien une véritable reconstitution du temple bâti sous Hammurabi que fait réaliser le roi babylonien, dans la limite, bien sûr, des moyens techniques de l'époque.

¹⁴ Traduction de Daniel Arnaud, cité dans SCHNAPP 1993, p. 17.



© J.-L. Huot.

Fig. 2 : Tablette de fondation du temple de Larsa, en Irak, datée du VI^{ème} siècle avant J.-C.



© Réunion des Musées Nationaux.



© British Museum.

Fig. 3 et 4 : *Hammurabi face au dieu Shamash* (détail de la stèle du Code d'Hammurabi, Musée du Louvre, Paris) et *Nabonide face aux symboles des dieux Sin, Shamash et Ishtar* (British Museum, Londres, Grande-Bretagne).

Comme l'analyse Alain Schnapp avec cet exemple¹⁵, les fouilles organisées par le roi Nabonide n'ont pas comme principal objectif d'identifier et de comprendre un vestige, comme c'est le cas lors des fouilles actuelles. La visée n'est pas non plus uniquement religieuse, puisqu'il aurait alors été sans doute plus commode pour le roi et ses architectes de construire un nouveau temple, plutôt que d'en reconstruire un « *à l'antique* ». Son projet semble donc être avant tout de pouvoir reconstituer le temple construit par le grand Hammurabi, afin de pouvoir affirmer, par un témoignage bien visible dans le paysage, sa légitimité politique, grâce à son ascendance prestigieuse. L'ajout d'une inscription sur l'édifice pérennise son action et le désigne concrètement comme le digne héritier d'un illustre ancêtre¹⁶. Le passé est pour lui un outil, un instrument qu'il met au service de sa royale personne. Il en est de même dans l'ensemble des royaumes et empires de l'Antiquité, où « *l'évocation du passé n'est qu'un discours prétexte destiné à façonner l'actualité et à mobiliser les citoyens. C'est un passé commun aux contours mythiques qu'il ne s'agit à aucun moment de creuser, d'élucider, de cerner dans sa vérité propre* »¹⁷. C'est ce que nous allons vérifier en nous penchant, dans les pages qui suivent, sur les principaux procédés mis en place dans l'Antiquité pour représenter le passé.

1.1 - La peinture et la sculpture antique

Les exemples de peintures figurant les grands événements du passé sont relativement peu nombreuses pour la période antique, probablement plus à cause de la disparition des spécimens qu'il aurait été possible d'étudier, que de l'absence de réalisations. Aussi évoquerons-nous également dans cette partie la sculpture, plus particulièrement les bas-reliefs, dont l'usage auquel on les destine est sensiblement le même que les peintures murales, c'est à dire décorer et monumentaliser les édifices ; généralement repeints, les bas-reliefs offrent aux décors extérieurs, où ils sont privilégiés, une évidente pérennité, tandis que les peintures, plus rapides d'exécution mais particulièrement fragiles aux intempéries, se retrouvent surtout en intérieur ou dans les parties les moins exposées.

¹⁵ SCHNAPP 1993, p. 15-19.

¹⁶ Il est intéressant de constater que plus de deux mille cinq ans plus tard, le dictateur irakien Saddam Hussein a ressuscité cette pratique à Babylone, qu'il a faite en partie reconstruire dans les années 1990, y ajoutant également des inscriptions, ainsi que des portraits de sa personne, s'auto-désignant de cette façon comme l'héritier incontestable des plus grands rois babyloniens.

¹⁷ DUMONT 2009, p. XVII.

La peinture murale est ainsi la première catégorie que nous pouvons évoquer, avec des exemples assez nombreux en Égypte, mais presque uniquement à l'intérieur des édifices funéraires. Les peintres égyptiens ont ainsi à cœur d'y représenter les divers mythes de leur civilisation : ces œuvres sont cependant réservées à un "public restreint", puisque seul l'occupant du tombeau doit normalement avoir la possibilité de les contempler pour l'éternité¹⁸. Ces peintures n'ont donc pas pour objectif de transmettre la mythologie égyptienne au plus grand nombre : leur rôle est, comme l'ont interprété les égyptologues, principalement rituel. Le défunt, entouré de fresques rappelant qui il a été et quels rites il doit accomplir, peut ainsi passer dans l'au-delà en toute sécurité. Les bas-reliefs sont donc les seuls œuvres nous permettant de nous faire une idée, malheureusement tronquée, de la décoration des autres édifices égyptiens antiques : ces décors sont essentiellement des représentations des rites religieux, mettant en scène les dieux, souvent accompagnés des souverains égyptiens. Ces derniers se font également représentés sur des décors célébrant leurs exploits militaires : très symboliques¹⁹, ces représentations ont pour unique objectif de célébrer la grandeur du souverain en place et de légitimer sa position.

Les peintures grecques et romaines qui nous sont parvenues sont également peu nombreuses. Pour la Grèce, les peintures murales sont particulièrement rares, les quelques exemples mis au jour sont principalement, comme pour l'Égypte, des fresques ornant des tombes : l'exemple le plus connu est la tombe dite du plongeur (480-470 avant notre ère), découverte en 1968 à Paestum (l'ancienne colonie grecque de Poseidonia), en Italie du sud, dont le décor, un homme plongeant d'une falaise, symbolise le passage de la vie à la mort. Les vases peints et les descriptions réalisées par les auteurs anciens nous permettent cependant de nous faire une idée plus générale de l'art pictural chez les Grecs de l'Antiquité²⁰, dont les thèmes sont très souvent mythologiques : on sait ainsi, grâce à Pausanias (vers 115-180 après J.-C.), que le peintre athénien Polygnote (milieu du V^{ème} siècle avant notre ère) consacra

¹⁸ Le paradoxe est que ces peintures, qui n'auraient jamais dû être vues par personne d'autre que le propriétaire du tombeau et les ouvriers qui les ont réalisées, sont l'une des sources les plus importantes de connaissances que nous ayons sur la civilisation égyptienne, du moins depuis que l'écriture hiéroglyphique a été déchiffrée par Champollion.

¹⁹ Le pharaon Ramsès II (1304 ou 1305 - 1213) se fait ainsi représenter, sur une fresque du temple d'Abou Simbel, en Nubie, célébrant la victoire égyptienne lors de la bataille de Qadesh (1274), terrassant à lui seul, uniquement accompagné de son fidèle lion, toute l'armée des Hittites, alors principaux ennemis de l'Égypte.

²⁰ Nous pouvons également signaler que beaucoup de fresques romaines sont en réalité des copies de chefs d'œuvres grecs, mais généralement d'une qualité bien inférieure.

une grande partie de son œuvre à peindre les récits de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*²¹. Pour Rome, les exemples sont relativement plus nombreux, grâce à quelques découvertes exceptionnelles, comme celle de la *Domus Aurea* au XV^{ème} siècle ou d'Herculanum et de Pompéi au XVIII^{ème} siècle. Parmi ces fresques, nous pouvons évoquer deux sortes de peintures représentant le passé : tout d'abord, les fresques illustrant la mythologie. Elles sont réalisées dans des cadres semi-privés et sont principalement décoratives, et en aucun cas pédagogiques, bien qu'elles aient pu alimenter les conversations intellectuelles des convives durant les dîners du maître de maison (par exemple, dans la maison du poète tragique, à Pompéi, l'*atrium* est décoré de plusieurs grandes fresques représentant les couples de Zeus et Héra ou d'Achille et Briséis, tandis que le *triclinium* est décoré de peintures représentant Vénus et des amours ou Ariane abandonnée par Thésée). Cependant, comme le souligne Mireille Corbier dans l'un de ses ouvrages, « les usages sociaux de la vie romaine n'invitent pas à ranger la maison dans la seule sphère privée. Selon le rang et les occupations de celui qui l'habite, une large partie de la demeure assume un caractère public »²², d'où la présence dans l'espace public de la *domus* du second type de fresques que nous évoquerons ici. Il s'agit de peintures affichant la généalogie du propriétaire, sous la forme de portraits des ancêtres, mais également d'événements marquants de leurs vies ou de la sienne, comme cet aristocrate qui a « veillé à conserver le souvenir d'un spectacle couteux qu'il avait offert à ses concitoyens »²³. Les autres types de fresques romaines que nous connaissons, exceptées celles aux motifs purement décoratifs, représentent souvent des vues en trompe-l'œil de paysages contemporains, ruraux et urbains, et ne répondent donc pas aux questionnements de ce chapitre, mais sont toutefois d'une grande importance pour les archéologues et les restitutions qu'ils proposent aujourd'hui²⁴. Cependant, comme leurs équivalents égyptiens, les frises sculptées romaines, bien mieux conservées que les peintures, nous renseignent sur les représentations diffusées par le pouvoir en place. La célébration des grandes victoires militaires apparaît encore comme un thème particulièrement cher aux gouvernants successifs de Rome. La colonne Trajane, érigée en 113 sous l'empereur du même nom, est probablement l'exemple le plus connu de ce type de mise en image de l'Histoire récente par le pouvoir romain. Décorée d'une frise de deux cent mètres de long, divisée en cent quatre-vingt quatre scènes, cette colonne commémorative exalte la grandeur de l'Empire sous le règne de Trajan (53-98-

²¹ Pausanias, I, 22, 6.

²² CORBIER 2006, p. 40.

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ BUCCI DE SANTIS 2004, p. 402-410.

117), dont les cendres furent abritées dans le fût de l'édifice jusqu'au Moyen-âge et qui est représenté pas moins de cinquante-neuf fois dans le récit. Nous ne pouvons manquer d'évoquer également les arcs de triomphe, édifices commémoratifs par excellence, dont les nombreux bas-reliefs célèbrent les grandes victoires militaires des maîtres successifs de l'Empire romain. L'arc de triomphe (fig. 5) de Titus (39-79-81), par exemple, est décoré d'une série de scènes commémorant la victoire du futur empereur²⁵ de Rome sur les révoltes juives en Judée (66-70), grâce à la prise de Jérusalem par ses troupes.



Fig. 5 : Prisonniers juifs portant la Menorah et les trompettes du temple de Jérusalem (détail de l'arc de triomphe de Titus, Rome).

Le second type de peinture que nous pouvons évoquer est l'enluminure. À l'origine, les écrits sont fixés sur des rouleaux, appelés *volumen* en latin, produits généralement à partir de végétaux,

²⁵ Titus est nommé légat en Judée en 69, après le couronnement de son père Vespasien. Il succède à ce dernier dix ans plus tard, mais ne règne que deux ans. C'est son frère et successeur Domitien qui consacre l'édifice en 81.

comme par exemple le papyrus. On sait qu'ils sont parfois décorés ; cependant, par leur forme même et leur fragilité, ils ne sont pas fondamentalement adaptés à une illustration très développée. L'invention du parchemin, un support réalisé à partir des peaux animales, au environ du III^{ème} siècle avant J.-C., beaucoup plus solide, mais assez onéreux, constitue un premier progrès important. Mais c'est la naissance du *codex* au I^{er} siècle de notre ère, dans la forme qu'il a gardée de nos jours, qui permet véritablement un premier essor de l'enluminure ; cependant, au vu des quelques vestiges que nous en avons, elle reste encore peu étendue. Parmi les rares illustrations qui nous sont parvenues, nous trouvons la trace de représentations graphiques qui mettent en scène le passé. On ne peut évidemment pas parler de restitutions "archéologiques" ou "historiques", car ces illustrations, sorties uniquement de l'imagination de leurs créateurs, n'ont aucun caractère scientifique, mais on peut souligner le souci des copistes antiques d'accompagner leurs récits d'illustrations. Les quelques rares exemples que nous possédons, comme les enluminures illustrant le *Virgile Vatican* (V^{ème} ou VI^{ème} siècle après J.-C., fig. 6 et 6 bis), nous montrent des petites scénettes vivantes, au décor soigné. Le *Virgile Vatican*, composé de fragments de l'*Énéide* et des *Géorgiques* du poète latin Virgile (70-19), n'est pas le plus ancien manuscrit romain que nous possédions (l'*Itala de Quedlinbourg*, V^{ème} siècle après J.C., serait un peu plus ancien), cependant, les cinquante enluminures conservées (sur les deux cent quarante-cinq miniatures qu'il devait comporter à l'origine), constituent un héritage exceptionnel. La première peinture présentée (fig. 6) illustre la *Prise de Troie* et montre les soldats grecs, vêtus de costumes bruns clairs, jaillissant du fameux cheval de bois offert à Troie. Les corps sont en mouvement, les Grecs, dès leur sortie du cheval, se trouvant confrontés aux gardes troyens que l'on distingue grâce à leur costume gris ou vert. Les couleurs légèrement bleutées et la présence d'un croissant de lune et d'étoiles indiquent clairement que l'action se situe de nuit, dans une sorte de cour, occupée en son centre par une fontaine ou un puits. L'auteur de la miniature a donné une légère perspective à la composition : les remparts de la ville sont stylisés et un bateau grec a été représenté en arrière-plan. La seconde miniature (fig. 6 bis), qui représente un *Conseil des Troyens*, est beaucoup plus statique que la précédente, ce qui est normal étant donné son sujet. Pourtant, les mouvements amorcés des intervenants permettent de donner l'idée d'un débat entre eux et les distinguent des gardes qui les entourent. Les costumes sont travaillés et grâce à la présence de leur *titulus* (inscription donnant le nom du personnage représenté), nous savons quels sont les personnages présents. Les deux miniatures sont encadrées de rouge, comme l'ensemble des peintures du manuscrit, ce qui leur confère un "effet de fenêtre".



© Biblioteca Apostolica.



© Biblioteca Apostolica.

Fig. 6 et 6 bis : *Prise de Troie* et *Conseil des Troyens* (Miniatures extraites du *Virgile Vatican*, V^{ème} ou VI^{ème} siècle, fol. 19 r^o et fol. 73 v^o, ms. lat. 3867, Biblioteca Apostolica, Vatican).

À travers ces quelques exemples, nous pouvons donc considérer que la peinture antique, quel que soit le support utilisé, ne cherche pas à représenter, ou très peu, un passé autre que mythologique. Nous allons donc voir maintenant si ce fait se vérifie dans un autre domaine, celui du théâtre et du spectacle en général.

1.2 - Le théâtre antique : de la cérémonie religieuse au discours politique, puis au divertissement

L'histoire du théâtre occidental débute en Grèce ancienne : il puise en effet son origine dans le culte de Dionysos, dieu du vin et des arts. Des *dithyrambes*, des chants et des danses, sont donnés, autour du temple du dieu ou sur l'agora de la Cité, afin de célébrer sa gloire. Progressivement, ces cérémonies religieuses se transforment et s'accompagnent, au fil du temps, d'un concours de tragédies, les *Dionysies*, qui sont pour les auteurs, subventionnés par des mécènes, la principale occasion de démontrer leur talent. Un lieu spécifique apparaît également pour accueillir ces spectacles. Bien que conservant toujours un caractère profondément religieux, le théâtre acquiert peu à peu un rôle politique important : *« les spectacles étaient offerts par les classes supérieures aux masses populaires (et l'on sait que les esclaves n'en étaient pas exclus). De là, leur rôle historique : représenter une évolution à fond religieux, divulguée en termes dramatiques. De là, leur objet : le récit mythique. Il s'agissait de le restituer sous une forme poétique qui le définit en fonction de l'évolution interne de la civilisation [...] . Mais les glorifications à caractères historiques ne manquent pas, qui d'ailleurs se transforment graduellement en mythes ; elles se rapportent soit à la guerre de Troie, objet de nombreux poèmes récités, soit aux plus récentes guerres de défense contre les Perses, auxquelles nous pouvons nous référer avec plus de certitudes »*²⁶. Les tragédies grecques sont ainsi principalement fondées sur les mythes, plus occasionnellement sur des événements du passé : l'écriture de pièces restituant des événements plus ou moins récents est un exercice particulièrement risqué. Hérodote rapporte ainsi la mésaventure vécue par l'auteur Phrynichos (540-470), lors de la présentation de sa pièce *La prise de Milet* : *« le théâtre fondit en larmes [...] ; et même ils condamnèrent ce poète à une amende de mille drachmes, parce qu'il leur avait rappelé la mémoire de leurs malheurs domestiques ; de plus, ils défendirent à qui que ce fût de jouer désormais cette pièce »*²⁷. Les acteurs grecs, uniquement des

²⁶ PANDOLFI 1968, p. 26.

²⁷ HERODOTE, VI, 21.

hommes adultes, se produisent le visage dissimulé par un masque (élément permettant aux spectateurs de reconnaître immédiatement le rôle qu'ils interprètent), vêtus d'une longue robe flottante et chaussés de *cothurnes*, des chaussures dotées de semelles en bois de vingt à trente centimètres : la mise en scène et les costumes sont fortement codifiés, et le réalisme n'est en rien une préoccupation chez les Grecs anciens.

Le théâtre romain, ou latin, se divise quant à lui en deux catégories : le théâtre sérieux, mythologique ou historique, qui est l'héritier direct du théâtre grec, et le théâtre comique, très populaire, qui puise son inspiration dans le quotidien, mais se plaît également à brocarder les politiques. Nous laisserons de côté cette seconde catégorie, pour nous pencher sur la première. Tout comme le théâtre grec, le théâtre latin est extrêmement codifié, les acteurs romains portent, à peu de choses près, les mêmes costumes que leurs homologues grecs²⁸. Si, à l'origine, le théâtre romain est, comme en Grèce, associé aux cérémonies religieuses, il s'en éloigne assez rapidement pour acquérir un caractère beaucoup plus profane. Quant aux acteurs, qui sont pour la plupart des esclaves ou des affranchis, s'ils sont parfois considérés comme des "vedettes" par le peuple, ils sont loin, sur le plan social, d'atteindre le même respect que les acteurs grecs : les censeurs leur interdisent ainsi d'accéder au rang de citoyen²⁹, même si l'empereur Néron, et exceptionnellement certains magistrats, s'amuse à monter sur scène. Les thèmes abordés dans le théâtre latin sérieux sont, comme en Grèce, principalement mythologiques, même si certains auteurs se risquent à évoquer l'Histoire romaine ou grecque dans leur pièce.

Enfin, pour conclure cette partie sur le théâtre antique, nous évoquerons un spectacle particulier, donné en parallèle des jeux du cirque romain. Tout débute à la fin de la République, lorsqu'un nouveau type de combat entre gladiateurs apparaît : le "combat par troupes", qui n'oppose plus seulement une paire de gladiateurs, mais deux petites armées. Peu après, un autre genre de spectacle, directement inspiré du précédent, mais encore plus spectaculaire, est créé, semble-t-il lors du quadruple triomphe de Jules César, en 46 av. J.-C. : la *naumachia*³⁰, spectacle restituant une bataille navale grandeur nature.

²⁸ S'il s'agit d'une *fabula crepidata* (tragédie latine de sujet grec) ou d'une *fabula palliata* (adaptation d'une comédie grecque), les acteurs portent un costume grec, le *pallium*, dans le cas d'une *fabula praetexta* (pièce sérieuse sur un sujet historique romain) ou d'une *fabula togata* (comédie latine à thème indigène), ils portent la toge romaine.

²⁹ Quant à un citoyen qui se risquerait à "faire l'acteur", il se trouverait automatiquement déchu de ses droits.

³⁰ REDDÉ et GOLVIN 1990, p. 165-170.

Suétone rapporte, dans ses *Vie des douze Césars*³¹, qu'à cette occasion, Jules César fit creuser un bassin près du Tibre³², capable d'accueillir plusieurs dizaines de navires, afin de mettre « *aux prises 2000 combattants et 4000 rameurs, des prisonniers de guerre* »³³. La particularité de ces naumachies, par rapport au "combat par troupe", est que chaque groupe de combattants incarne un peuple particulier, dans le cas de la naumachie de Jules César, les Égyptiens et les Tyriens, et reconstitue donc, grandeur nature, un grand combat naval historique³⁴. Auguste organise à son tour, une naumachie, en 2 av. J.-C., pour l'inauguration du temple de Mars Ultor, et fait construire à cet effet un nouveau plan d'eau artificiel au bord du Tibre, cette fois "en dur" (fig. 7) : selon Ovide³⁵, cette seconde naumachie évoque les guerres Médiques et la bataille de Salamine entre les Perses et les Grecs.



© A. Caron.

Fig. 7 : La *Naumachia Augusti*, le bassin réalisé par l'empereur Auguste pour accueillir des naumachies, maquette d'André Caron.

³¹ SUÉTONE, I, 39.

³² Il dut être comblé trois ans plus tard, car ses eaux stagnantes entraînèrent une épidémie de malaria à Rome.

³³ BERLAN 1997, p. 97.

³⁴ Du moins à l'origine. Il est possible que les empereurs aient, par la suite, repris le principe d'une restitution d'une bataille célèbre, lors des "combats par troupe". Moins onéreux que les naumachies, les affrontements de deux armées de gladiateurs permettaient aux empereurs de célébrer les grandes victoires romaines à moindre frais et pour le plus grand plaisir du peuple.

³⁵ OVIDE, I, 171.

Cent ans exactement après Jules César, l'empereur Claude donne une troisième naumachie, sur un plan d'eau naturel, le lac Fucin, à l'occasion de travaux de drainage qui doivent être effectués sur ce site : il souhaite cette fois évoquer un affrontement entre les Siciliens et les Rhodiens³⁶. Si les auteurs ont surtout retenu ces trois premières représentations, les naumachies deviennent par la suite un peu plus fréquentes. L'empereur Néron fait d'abord construire un amphithéâtre en bois, sur ce qui est aujourd'hui le Champ de Mars, puis, avec la construction du Colisée, en 80 ap. J.-C., qui est spécialement aménagé pour recevoir des spectacles aquatiques, la naumachie est appelée à devenir un spectacle courant. Cependant, moins de dix ans après, un réaménagement des sous-sols de l'édifice, sous l'empereur Domitien, rend impossible toute mise en eau de l'arène. Ce type de spectacle perdure occasionnellement pendant l'Empire, même s'il n'a plus l'ampleur des premières représentations. Finalement, l'Église, lorsque le christianisme devient religion officielle, fait interdire tous les jeux du cirque dont elle condamne la violence et la cruauté. Le théâtre est également prohibé : le théologien et père de l'Église Tertullien (155-220), rappelant le lien qui existe entre les célébrations des cultes païens et les représentations théâtrales, le qualifie, dans son pamphlet *De Spectaculis*³⁷, d'immoral, d'idolâtre et de démoniaque.



La représentation de l'Histoire est donc avant tout symbolique durant la période antique, que ce soit dans la peinture ou le théâtre : pour les anciens, le passé est un ensemble aux contours flous, mouvants, où les dates sont inutiles. Ainsi, exception faite des conflits récents que l'on garde en mémoire parce qu'on les a soi-même subis ou parce que les hommes politiques les évoquent pour leur propre gloire (dans le cas d'une victoire) ou pour mobiliser des forces militaires (dans le cas d'une défaite), la seule Histoire qui semble digne d'être représentée est celle des dieux et des rapports qu'ils entretiennent avec les hommes : elle est d'ailleurs pour eux l'Histoire, car il n'y a aucune distinction faite entre les récits mythologiques et les récits historiques. C'est une Histoire transmise principalement oralement, que les conteurs changent, bouleversent, modifient, au gré de leur imagination : il s'agit sans doute à l'origine de faits réels, mais ces événements, au fil du temps, sont devenus des mythes. Les rois et les empereurs les reprennent et les transforment eux aussi, pour servir leurs intérêts et légitimer leur pouvoir. Il est donc inutile de chercher à représenter le passé de manière vraisemblable.

³⁶ SUÉTONE, II, 21.

³⁷ TERTULLIEN.

2 - La période médiévale : bannir toute notion du païen dans les représentations du passé

Le Moyen-âge occidental est presque totalement dominé par l'expansion du christianisme : après que celui-ci est devenu religion officielle, les édifices religieux se couvrent progressivement de peintures, vitraux et mosaïques représentant des épisodes de la vie des prophètes de la Bible ou de celle de Jésus de Nazareth. Pourtant, les artisans médiévaux développent dans ces représentations un étrange paradoxe : alors que la majorité des créations artistiques de cette période illustrent l'Ancien et le Nouveau Testament, soit un passé plus ou moins lointain, elles ne représentent jamais concrètement ce passé. Ainsi, que ce soit par les vêtements ou le décor, tout élément pouvant faire référence aux grandes civilisations païennes de l'Antiquité semble banni, les auteurs des illustrations ne cherchant presque jamais à situer les personnages ou les événements dans un contexte réaliste. En effet, durant la période médiévale, l'art est avant tout envisagé par l'Église comme un moyen de transmettre des concepts théologiques, souvent abstraits, aux dévots, plutôt qu'une représentation d'une réalité matérielle. Les théologiens médiévaux affirment également qu'il n'est nullement nécessaire de donner un cadre précis, que ce soit dans l'espace ou dans le temps, aux événements bibliques, puisqu'ils sont intemporels.



Fig. 8, 9 et 9 bis : *Ste Véronique présentant le voile imprimé du visage du Christ*, par Jacopo Pontormo (fresque de l'église Santa Maria Novella, Florence, Italie), et la *Sainte-Face* de San Silvestro, enchâssée dans un cadre d'époque baroque et présentée comme une "copie" originale du *Mandylion* (chapelle Ste Mathilde, Vatican). La même, après retouche numérique, afin d'être rendue plus visible.

Cependant, au XIII^{ème} siècle, une nouvelle manière d'appréhender la relation au divin se développe : certains théologiens et philosophes prônent ainsi une dévotion plus privée, fondée sur la méditation personnelle, dans l'espace intime. Cette dévotion "moderne" se fonde surtout sur la lecture, mais s'appuie également sur la contemplation d'images du Christ, de la Vierge, ainsi que des saints, auxquels on accorde de plus en plus d'importance. Un nouveau désir "d'authenticité" accompagne ce développement de l'image dite de dévotion (*Imago Pietatis*). Il s'agit ainsi pour les dévots d'obtenir des représentations les plus proches de la "vérité" du Christ, de la Vierge ou des saints, car on considère désormais que plus ces images sont réalistes, plus elles peuvent aider à la méditation, voire conduire à l'extase. Les légendes rapportant l'existence de portraits "contemporains" de Jésus de Nazareth, telles que celle de Ste Véronique (fig. 8) ou celle du *Mandylion* (fig. 9)³⁸, naissent un peu partout en Europe : ainsi, « dans un sermon prononcé en 1306, le dominicain Fra Giordano da Rivalto évoqua l'importation de Grèce de tableaux anciens où les saints "sont représentés exactement comme réalistes". Il y avait par exemple un tableau du Christ réalisé par Nicodème qui "était présent" lors de la Crucifixion, ou bien encore le portrait de la Vierge peint d'après nature par saint Luc : en conséquence, les images anciennes importées de Grèce il y a longtemps... font... véritablement autorité... et sont des témoignages aussi irréfutables que l'Écriture »³⁹. Cette quête de vérité dans les portraits des figures du Nouveau Testament qui s'accompagne, dans un autre registre, d'un développement du culte de leurs reliques, pousse certains fidèles à aller parfois très loin pour se procurer les restes "authentiques" de tel ou tel saint. Il conviendrait donc de voir comment les hommes médiévaux, religieux ou laïcs, ont représenté l'Histoire à travers les arts graphiques et le théâtre.

³⁸ La légende de Ste Véronique s'est développée entre le VII^{ème} et le VIII^{ème} siècle. Dans sa version la plus connue, il s'agit d'une femme qui, touchée par la souffrance de Jésus de Nazareth lors de sa montée au Golgotha, lui tendit son voile pour qu'il puisse y essuyer son front. Le Christ accepta et lorsqu'il lui rendit, l'image de son visage s'était miraculeusement imprimée dessus (Voile de Véronique ou *Sainte-Face*). Dans une version plus ancienne, Ste Véronique aurait peint, en témoignage d'amour et de gratitude, un portrait du Christ de son vivant, portrait qu'elle aurait ensuite présenté à l'empereur Tibère, alors infirme. Guérit miraculeusement, celui-ci se serait dès lors converti et aurait fait construire un sanctuaire pour y conserver le portrait. La légende de l'image d'Edesse (ou *Mandylion*), dont laquelle l'empereur Tibère est remplacé par le roi Abgar et Ste Véronique par Thaddée, est également connue sous plusieurs versions. Le *Mandylion* aurait été volé à Constantinople où il était conservé, au cours de la quatrième croisade. Il serait ensuite entré en possession des rois de France, avant de disparaître définitivement lors de la Révolution française. Certains, enfin, ont associé ces différentes légendes à celle du Saint-Suaire.

³⁹ BELTING 1998, p. 20-21.

2.1 - La peinture médiévale : la "Bible des illettrés" ?

Le statut de l'image elle-même fait débat tout au long de la période médiévale en Occident car les premiers théologiens chrétiens redoutent l'effet qu'elle pourrait provoquer chez les fidèles. D'ailleurs, les autres religions du Livre la rejettent, considérant que le divin ne peut être figuré. Trop liée aux anciennes religions païennes qui multipliaient les représentations de leurs divinités, l'image inquiète : ne risque t'elle pas d'inciter à l'idolâtrie, ce qu'interdit formellement le troisième commandement ? Saint Augustin, l'un des principaux pères de l'Église, admet pourtant son usage, bien qu'il la place à un registre très inférieur par rapport à la vision de Dieu à laquelle peut accéder le chrétien par la lecture et la méditation. De même, le pape Grégoire I^{er}, autre père de l'Église, en prend également la défense lorsque Serenus, évêque de Marseille, fait retirer toutes les images des églises de son évêché : « *Que tu aies interdit qu'elles fussent adorées, nous l'avons tout à fait approuvé, mais que tu les aies brisées, nous le blâmons [...]* Une chose est en effet d'adorer une peinture, une autre d'apprendre par une histoire (historia) peinte ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux incultes (idiotis) qui la regardent : parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter, ceux qui ne savent pas lire y lisent ; c'est pourquoi, surtout chez les païens, la peinture tient lieu de lecture... »⁴⁰. Grégoire le Grand envisage ainsi l'image comme un excellent vecteur d'enseignement pour le plus grand nombre, et pas seulement ceux qui ne savent pas lire, comme cela a été interprété durant longtemps, mais aussi les païens, afin de leur montrer le chemin de la "Vraie foi". Cependant, si les images peuvent inculquer aux fidèles et aux païens ce en quoi ils doivent croire, il ne faut pas que ces images puissent contenir le moindre élément pouvant évoquer les anciennes religions païennes. Aussi, les artisans, peintres et enlumineurs médiévaux s'appliquent à gommer de leurs représentations du passé tout ce qui pourrait rappeler les anciennes grandes civilisations de l'Antiquité.

Néanmoins, ce n'est pas la seule explication aux anachronismes flagrants que l'on trouve dans les représentations du passé à l'époque médiévale. Le premier exemple sélectionné est une miniature réalisée au VI^{ème} ou VII^{ème} siècle après J.-C. et décorant un manuscrit de la Bible, dite *Bible syriaque*

⁴⁰ Lettre du pape Grégoire I^{er}, dit le Grand, à Serenus, évêque de Marseille, vers 600 ap. J.-C.

*de Paris*⁴¹ : l'auteur de cette enluminure, sans doute un moine, a représenté le prophète *Moïse devant Pharaon* (fig. 10), illustrant ainsi un épisode majeur de l'*Exode*, lorsque le prophète, accompagné de son frère Aaron, sollicite une audience à Pharaon, afin de lui demander de laisser le peuple hébreu quitter l'Égypte. Le souverain égyptien, assis sur un trône recouvert d'une étoffe rouge et décoré de pierreries, vêtu d'une tunique blanche galonnée de marron, drapé d'une étoffe brune et portant une courte barbe brune foncée, reçoit ainsi les deux frères, vêtus quant à eux de longues robes blanches, galonnées de marron et portant une barbe châtain clair. Moïse amorce un geste de supplique en direction du maître de l'Égypte, le bras tendu en avant et la jambe droite légèrement fléchie, tandis que celui-ci semble bondir de son trône et le menacer de son sceptre. En arrière-plan, les gardes du roi, deux hommes vêtus de tuniques rouges et un homme casqué, armés de lances, observent la scène sans intervenir. Si l'épisode représenté semble dans un premier temps parfaitement lisible, car il illustre le texte de l'*Exode*, en serait-il de même si la miniature était présentée seule à notre époque hors de tout contexte ? Nul doute que dans ce cas, bien peu de personnes seraient à même de reconnaître dans le personnage représenté à droite un pharaon égyptien ! Bien évidemment, les connaissances auxquelles nous avons accès aujourd'hui sont totalement différentes de celles d'un moine vivant au fin fond de l'Empire Byzantin, au VI^{ème} ou VII^{ème} siècle de notre ère, et qui n'a sûrement pas la moindre idée de la tenue que pouvait porter un souverain égyptien vivant près de deux mille ans avant lui. Aussi a-t-il sans doute transposé dans sa peinture la seule représentation mentale qu'il possède d'un puissant souverain, en l'occurrence celle d'un empereur byzantin, peut-être Justinien I^{er} (483-527-565)⁴².

Le constat est-il le même pour le second exemple ? Il s'agit cette fois de trois enluminures extraites d'un manuscrit consacré à l'épopée d'une figure historique majeure, en l'occurrence le roi

⁴¹ Peut-être réalisée à l'extrême est de l'Empire Byzantin, la *Bible syriaque de Paris* a été écrite, comme son nom l'indique, en langue syriaque. Le manuscrit est composé de 246 folios et une enluminure décore chacun des livres de la Bible. L'exemple présenté illustre ainsi le chapitre de l'*Exode*. Sur le plan stylistique, ce manuscrit est souvent comparé à l'*Évangile de Rabula*, qui serait issu du même atelier, à savoir la bibliothèque épiscopale de Siirt, près du lac de Van, en actuelle Turquie.

⁴² C'est une transposition d'autant plus paradoxale qu'elle donne ainsi à l'une des incarnations de "l'hérésie païenne antique", Pharaon, les traits de l'un des premiers représentants du christianisme.

Alexandre III de Macédoine (fig. 11, 12 et 13). *Les faits et les conquestes d'Alexandre le Grand*⁴³ suit donc les traces du grand conquérant de l'Antiquité en contant ses tumultueuses aventures de la Grèce jusqu'aux rives de l'Indus, « *entre batailles, complots, amours et trahisons* ». Réalisées près de neuf siècles après notre premier exemple, au XV^{ème} siècle, soit à l'extrême fin de la période médiévale, par l'un des peintres d'un atelier des Flandres, les enluminures de ce luxueux manuscrit présentent pourtant les mêmes caractéristiques que la miniature extraite de la *Bible syriaque de Paris* : l'auteur des miniatures a ainsi figuré le jeune roi sous les traits d'un souverain médiéval et donné au moindre élément païen une apparence "chrétienne". Ainsi, dans la première miniature sélectionnée, *L'oracle d'Apollon* (fig. 11), le peintre a représenté le jeune Alexandre agenouillé devant une statue dorée du dieu grec, mais l'a revêtu, ainsi que le soldat qui l'accompagne, d'une armure caractéristique du XV^{ème} siècle, tandis que le "temple d'Apollon" où se déroule la scène n'a pas grand-chose d'antique, avec ses vitraux et ses petites tourelles. La seconde miniature, *Alexandre reçoit les messagers de Darius* (fig. 12), représente le roi macédonien recevant les émissaires de son ennemi, le roi perse Darius III : une nouvelle fois, tous les personnages figurés sont revêtus d'armures du XV^{ème} siècle, tandis que l'on aperçoit, en arrière-plan, un château-fort, ainsi qu'un édifice à colombages, probablement une ferme. Enfin, la dernière enluminure représente *Le mariage d'Alexandre et Roxane* (fig. 13), princesse de Sogdiane (Iran actuel) : la cérémonie, que Quinte-Curce⁴⁴ décrit comme exécutée selon le rite macédonien, est représentée par l'enlumineur au sein d'une église et, bien que placée sous la protection du dieu Apollon, l'union est célébrée par un prélat. Tous les personnages présents sont coiffés et habillés de vêtements à la mode du XV^{ème} siècle, les fiancés portant même des tenues semées de fleurs de lys d'or sur fond azur, emblème de la royauté française depuis le XIII^{ème} siècle. Et que dire de la longue chevelure blonde et du teint diaphane de la princesse Roxane, sans doute plus courants chez une belle Flamande que chez une beauté perse ? Ces peintures présentent donc elles aussi une transposition plus qu'évidente d'éléments contemporains à l'artiste sur un récit ancien : mais, dans le cas présent, cette transposition est-elle involontairement due à l'inculture de l'enlumineur ? Nous sommes tout de même au XV^{ème} siècle, et il est difficile de croire que l'auteur des enluminures ait été incapable d'évoquer la Grèce antique à travers son travail. De plus, il s'agit

⁴³ Commande du puissant duc de Bourgogne Philippe le Bon, *Les faits et les conquestes d'Alexandre le Grand* est composé de 227 folios à l'écriture bâtarde gothique et décoré de 82 miniatures. Ce roman en prose de Jean Wauquelin est le fruit d'une compilation de textes antérieurs d'époques diverses.

⁴⁴ QUINTE-CURCE, 8.



Fig. 10 : Moïse devant Pharaon (*Bible syriacque de Paris*, VI^{ème} ou VII^{ème} siècle, fol. 8 r^o).



© Bibliothèque nationale de France.



© Bibliothèque nationale de France.



© Bibliothèque nationale de France.

Fig. 11, 12 et 13 : *L'oracle d'Apollon* (détail), *Alexandre reçoit les messagers de Darius* (détail) et *Le mariage d'Alexandre et Roxane* (Miniatures extraites du manuscrit *Les faits et les conquêtes d'Alexandre le Grand* par Jean Wauquelin. XV^{ème} siècle, fol. 96 v°, fol. 100 v° et fol. 121 v°).

pour l'auteur d'illustrer un texte profane : nous ne sommes plus dans le cas d'un texte biblique, où évoquer des éléments païens pouvait être jugé "dangereux", le peintre n'ayant d'ailleurs pas hésité à représenter le dieu Apollon tout au long du manuscrit. L'explication à cette transposition est donc à chercher chez le commanditaire du manuscrit, le duc de Bourgogne Philippe le Bon : c'est probablement lui qui a réclamé que son mode de vie et son portrait soient transposés dans les illustrations du récit de la vie d'Alexandre le Grand, dont le destin exceptionnel pouvait constituer pour lui un prestigieux modèle.

Ainsi, quelles qu'en soient les raisons, les représentations graphiques du passé à l'époque médiévale se distinguent par leur caractère intemporel, leur (quasi)-absence de recherche de réalisme et d'authenticité. C'est une particularité que l'on retrouve également dans une autre forme d'expression artistique permettant d'évoquer le passé, le théâtre, lui aussi très tourné vers l'enseignement religieux durant toute la période médiévale.

2.2 - Le théâtre médiéval : une source d'enseignement religieux essentielle

On ne trouve la mention de représentations théâtrales qu'à partir du IX^{ème} siècle, le théâtre semblant en effet avoir totalement disparu durant tout le haut Moyen-âge : les œuvres théâtrales des auteurs antiques demeurent pourtant connues, elles sont encore lues, mais ne sont plus interprétées sur scène. La toute première représentation médiévale dont on ait retrouvé la trace est une *Visite au sépulcre*, signalée dans les écrits d'un évêque de Winchester, Saint Ethelwold, vers 969-975. Ces représentations ont lieu au sein des églises ou des monastères et sont données par les religieux eux-mêmes, qui interprètent tous les rôles, masculins ou féminins⁴⁵. Ces drames liturgiques, comme ils sont baptisés par la suite, sont généralement donnés lors des grandes fêtes (telles que Noël ou Pâques) pour l'enseignement des fidèles et restituent des passages du Nouveau Testament. Ces représentations sont le germe de ce que sera le théâtre médiéval et de ce

⁴⁵ Comme pendant l'Antiquité, l'Église interdit aux femmes de se produire sur scène jusqu'au XV^{ème} siècle (l'interdiction touche les femmes jusqu'au XVI^{ème} siècle en Angleterre) : les rôles féminins sont alors souvent tenus par des adolescents.

qui deviendra la "Pastorale", genre théâtral mettant en scène la Nativité et qui perdure encore aujourd'hui⁴⁶.

Le théâtre médiéval est ainsi « *tout autant un théâtre de mémoire que le théâtre antique, et un spectateur médiéval pourrait bien, jusqu'à un certain point, reprendre à son compte ce qu'aurait pu dire son prédécesseur de l'Antiquité : « Nous venons ici pour assister à des événements qui nous concernent tous, parce qu'ils font partie de notre propre Histoire. Ces événements, nous n'assistons pas, ou pas seulement, à leur résurrection provisoire pour les apprendre : nous cherchons à les revivre, avec notre âme et avec nos larmes»* »⁴⁷. Cependant, la grande différence entre les deux réside dans le fait que le théâtre antique mettait en scène les traditions orales du passé, que les auteurs n'hésitaient pas à modifier, au gré de leur imagination, tandis que le théâtre médiéval met en scène un texte ancien, mais fixé et sacré, celui de la *Bible*, pour le faire entendre ou réentendre. Comme dans le domaine des arts graphiques, les vêtements que portent les religieux, lorsqu'ils interprètent les personnages bibliques, sont uniquement symboliques. Il n'y a absolument aucune recherche d'authenticité historique par le costume, réduit au plus strict minimum : l'acteur « *se contente de porter un voile pour devenir la Vierge Marie, et de glisser un édredon sous sa dalmatique, si Marie est enceinte* »⁴⁸. Le décor, quant à lui, n'est pas même envisagé.

Au XIII^{ème} siècle, un changement important se produit, qu'il faut sans doute mettre en rapport avec le développement urbain en Europe : les représentations, autrefois cantonnées dans les établissements religieux, investissent désormais la rue. Un nouveau théâtre, joué en langue vulgaire, interprété par des acteurs laïcs et appelé "Jeu", se développe : il donne naissance à plusieurs genres, tels que les "Miracles", les "Moralités" et surtout les "Mystères". L'archétype du Mystère est le Mystère de la Passion : « *Il s'agit de représenter la Passion [...] de la façon la plus vivante possible. Mais cette Passion a une très longue histoire, annoncée depuis la Création... le propos du mystère consiste à raconter cette histoire depuis le péché originel jusqu'à sa Rédemption. Montrer le mystère de la Passion, c'est assurer la fonction de le réaliser, c'est faire*

⁴⁶ En Provence, notamment, où le genre demeure encore très populaire.

⁴⁷ BISMURTH 2005, p. 76.

⁴⁸ LOUYS 1967, p. 80.

la Passion. Voilà une désignation du jeu théâtral qui rappelle l'agon et le pratton des Grecs, l'actor des Romains : jouer du théâtre, c'est avant tout agir concrètement pour reconstituer une histoire en la rendant actuelle »⁴⁹. Ces représentations peuvent être étalées sur toute une journée, voire toute une semaine. A partir du XV^{ème} siècle, lorsque la division religieuse apparaît, le genre disparaît progressivement, avant d'être même finalement interdit : en 1548, le Parlement de Paris fait ainsi paraître un arrêt qui proclame que désormais seules les pièces « *profanes, honnêtes et licites* »⁵⁰ peuvent être jouées.

Si le théâtre médiéval est presque essentiellement religieux, « *les grands qui gouvernent le monde occidental en cette fin de Moyen Age ont le plus souvent compris quel rôle le théâtre pouvait jouer lorsqu'il montrait une image positive du pouvoir et servait une certaine propagande [...]* Les vertus des princes, le rappel des rites du couronnement, du sacre de l'onction, la représentation des ancêtres réels ou mythiques des rois de France - Pharamond, Clovis, Saint Louis - sont autant de sujets inspirés par une idéologie royale »⁵¹. Ainsi, l'usage du théâtre en tant qu'instrument de propagande politique, comme dans l'Antiquité, renaît progressivement à la fin de l'époque médiévale. En fait, c'est un mouvement général de retour vers la culture antique qui s'amorce dans toute l'Europe, à partir de la fin du XIII^{ème} siècle pour l'Italie, au XV^{ème} siècle pour la plupart des autres pays européens.

⁴⁹ BISMURTH 2005, p.78.

⁵⁰ Arrêt du Parlement de Paris, daté du 17 novembre 1548.

⁵¹ QUERUEL 1998, p. 239-240.

3 - Renaissance et période moderne : la redécouverte de la culture antique et de ses réflexions sur les origines de l'Humanité

Au XIV^{ème} siècle⁵², un complet retournement d'attitude se produit vis-à-vis de la période antique : autrefois méprisée et ignorée, la culture de l'Antiquité se retrouve brusquement érigée en modèle absolu. Le mouvement prend naissance en Italie et rayonne progressivement à travers toute l'Europe. De fait, la représentation du passé change également à cette période : l'Homme de la Renaissance, puisque c'est ainsi que sera nommé par la suite cette période historique, redécouvre les réalisations antiques, les textes grecs et latins sont traduits en langue moderne et les sculptures et l'architecture deviennent objets d'admiration et d'inspiration. Les premiers "antiquaires" apparaissent : ces "archéologues avant l'heure", qui sont plus des chercheurs de trésors que de véritables scientifiques, entreprennent des fouilles partout où des ruines affleurent, afin de fournir en vestiges antiques les riches collectionneurs qui les exposent ensuite dans leurs cabinets de curiosités.

Si l'Homme de la Renaissance redécouvre la culture antique, il commence à s'interroger également sur l'Homme primitif, cet Homme antédiluvien qu'évoque la Bible et qu'il retrouve sous un jour légèrement différent à travers la lecture des textes philosophiques anciens. Les quelques (rares) représentations faites à cette époque s'inspirent par exemple du portrait des hommes primitifs dressés par Diodore de Sicile (I^{er} siècle av. J.C.) dans sa *Bibliothèque historique*⁵³ : « *Voilà ce que nous savons sur l'origine du monde. Les hommes primitifs devaient mener une vie sauvage, se disperser dans les champs, cueillir les herbes et les fruits des arbres qui naissent sans culture. Attaqués par les bêtes féroces, ils sentaient la nécessité de se secourir mutuellement, et réunis par la crainte, ils ne tardèrent pas à se familiariser entre eux. Leur voix était d'abord inarticulée et confuse; bientôt ils articulèrent des paroles, et, en se représentant les symboles des objets qui frappaient leurs regards, ils formèrent une langue intelligible et propre à exprimer toutes choses. L'existence de semblables réunions d'hommes en divers endroits du continent a donné naissance à des dialectes différents suivant l'arrangement particulier des mots de chacun. De là encore la variété des*

⁵² Les limites chronologiques de la Renaissance variant selon les régions, voire les villes et les historiens, il s'agit ici d'une date "moyenne".

⁵³ DIODORE DE SICILE, I, 8.

caractères de chaque langue, et le type naturel et primitif qui distingue toute nation. Dans leur ignorance des choses utiles à la vie, les premiers hommes menaient une existence misérable; ils étaient nus, sans abri, sans feu et n'avaient aucune idée d'une nourriture convenable. Ne songeant point à cueillir des fruits sauvages et à en faire provisions pour la mauvaise saison, beaucoup d'entre eux périssaient par le froid et le défaut d'aliments. Bientôt instruits par l'expérience, ils se réfugiaient dans les grottes pendant l'hiver, et mettaient de côté les fruits qui pouvaient se conserver. La connaissance du fer et d'autres choses utiles ne tarda pas à amener l'invention des arts et de ce qui peut contribuer à l'entretien de la vie commune. Partout le besoin a été maître de l'homme : il a enseigné à cet animal ingénieux les aptitudes de ses mains, de la raison et de l'intelligence. » Cette description, datée du I^{er} siècle avant notre ère, est plus fondée sur la réflexion philosophique et l'imagination que sur des preuves matérielles, inimaginables à cette époque reculée. Mais elle conduit certains à vouloir prolonger la réflexion et à se pencher avec plus d'attention sur les étranges objets mis au jour au hasard de travaux de terrassement.



Fig. 14 : *Scène de la vie primitive* (détail, 1521), par Cesare Cesariano.



Fig. 15 : *Hommes construisant des cabanes et des huttes* (1547), par Jean Goujon.

Au début des années 1520, le peintre et architecte milanais Cesare Cesariano (1475-1543) réalise la première traduction dans une langue moderne du *De Architectura* de Vitruve, en l'occurrence l'italien. Il exécute à cette occasion de nombreuses gravures, afin d'illustrer, notamment, l'Histoire de l'architecture, telle qu'elle est décrite par l'architecte romain au I^{er} siècle avant notre ère. Cesariano propose dès lors l'une des plus anciennes représentations graphiques que nous possédions d'hommes et de femmes "préhistoriques" (fig. 14) : il les représente quasi nus (certains portent une légère étoffe drapée autour du corps, qui ne dissimule cependant pas grand-chose), construisant des sortes de cabanes faites de branches épaisses et de végétaux tressés. On remarquera, au premier plan à gauche de la gravure, la présence anachronique, dans «une scène de la vie primitive», d'un homme utilisant une sorte de serfouette pour travailler la terre. Cette représentation connaît semble-t-il une certaine diffusion, puisque quelques décennies plus tard, lorsque le Français Jean Martin (?-1553) traduit à son tour l'ouvrage de Vitruve, les gravures qui l'illustrent, réalisées par le sculpteur Jean Goujon (1510-1567), semblent directement s'inspirer de celles de Cesariano (fig. 15) : la ressemblance entre les abris en construction paraît ainsi plus que troublante. Une différence essentielle apparaît cependant dans la représentation des constructeurs eux-mêmes: la nudité et les musculatures

puissantes des hommes "primitifs" de Cesariano ont été remplacées dans la gravure de Goujon par des physiques plus "communs", couverts de pudiques tuniques.

En 1550, l'artiste italien Georgio Vasari (1511-1574) publie la première version de son ouvrage *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, dans lequel il rassemble enquêtes biographiques, catalogues d'œuvres, anecdotes et légendes sur les plus grands artistes de son temps, mais également sur ceux du passé. Cette œuvre, rééditée après avoir été enrichie en 1568, est aujourd'hui considérée comme l'un des éléments fondateurs de l'Histoire de l'art. Cette dernière accède d'ailleurs au rang de discipline savante à part entière au XVIII^{ème} siècle. Mais un problème se pose rapidement aux nouveaux historiens d'Art, plus particulièrement à ceux qui travaillent sur la peinture et son évolution à travers les âges : en effet, comment vont-ils pouvoir parler de l'évolution d'un art dont il demeure si peu d'exemples pour la période antique, considérée comme l'âge d'or de tous les arts ? Les découvertes des fresques préservées de la *Domus Aurea* à la fin du XV^{ème} siècle, d'Herculanum en 1738, puis de Pompéi en 1748⁵⁴, constituent certes un évènement, mais « *ne consolèrent pas de la perte des chefs-d'œuvre tant vantés d'Apelle et Polygnote. Cette perte privait les historiens des monumenta propres à appuyer leur discours sur la peinture antique, surtout grecque* »⁵⁵. Pour combler l'absence de l'objet de leur étude, les savants mettent alors en œuvre une "technique" bien particulière, qu'ils nomment "restitution" : elle consiste tout simplement à imaginer les œuvres, si bien décrites dans les textes anciens ! Les historiens d'art en font même une véritable technique archéologique. Ils y recourent d'autant plus volontiers que les quelques vestiges retrouvés semblent beaucoup trop médiocres à leurs yeux pour être considérés comme représentatifs des réalisations antiques : ainsi, « *aux yeux des savants, il était impossible que de telles peintures eussent pu susciter les éloges des écrivains antiques* ». Ils ne voient donc qu'une explication à cela, c'est que la révélation des peintures à la

⁵⁴ En réalité, des vestiges de Pompéi avaient déjà été mis au jour un siècle et demi auparavant, lors du creusement d'un canal visant à dévier le fleuve Sarno (entre 1594 et 1600) : l'architecte Fontana avait ainsi découvert plusieurs édifices, aux murs recouverts d'inscriptions et de peintures. Mais personne n'y accorda alors vraiment d'importance. Il fallu donc attendre le XVIII^{ème} siècle pour que de véritables fouilles y soient entreprises, grâce à l'abbé Martorelli, qui identifia définitivement la cité romaine avec la découverte, en 1763, d'une inscription faisant référence à la *Res Publica Pompeianorum*.

⁵⁵ GRIENER 1987, p. 245-246.

lumière, lors de leur découverte, les a gravement endommagées. Ils préfèrent donc recourir à leur imagination pour restituer les peintures antiques dans leur éclat originel⁵⁶.

Ainsi, pendant près de quatre siècles, l'Antiquité est présentée comme un "Âge d'or", auquel tous les artistes aspirent à revenir. Partout présente (dans la peinture, la littérature, la musique et même la mode et la coiffure), la période antique est systématiquement opposée au Moyen-âge, une période "d'obscurantisme et de barbarie", qui sera finalement "redécouverte" à son tour au XIX^{ème} siècle.

3.1 - La peinture renaissante et moderne ou l'Antiquité érigée en modèle absolu

L'Histoire de l'Art, et de la peinture en particulier, illustre parfaitement cet intérêt nouveau pour la période antique. Les peintres de la Renaissance se délectent ainsi à réaliser des œuvres à sujet païen, et plus essentiellement religieux, comme c'était le cas à l'époque médiévale. Le caractère intemporel que l'on trouvait dans la peinture médiévale s'estompe : les artistes ont désormais à cœur de reproduire les costumes qui habillent les statues antiques et d'intégrer à leur décor des objets et des monuments antiques. Certaines figures historiques, tels Jules César et Cléopâtre, connaissent déjà une popularité plus importante que d'autres : le peintre italien Andrea Mantegna (1431-1506) réalise ainsi *Les triomphes de Jules César* (*I trionfi di Giulio Cesare*, 1484-1492, fig. 16), une série de tableaux mettant en scène les grandioses cérémonies qui ont suivi le retour triomphal du général vainqueur en Gaule (dont seulement neuf nous sont parvenus). A. Mantegna a trouvé les informations nécessaires à la composition de ses œuvres dans les ouvrages savants de son temps, consacrés à la Rome antique ou à Jules César. Il est probable également que certains éléments de décoration aient été directement inspirés par des bas-reliefs antiques : ainsi, le char sur lequel prend place Jules César est orné de scènes mythologiques que le peintre a sans doute copiées sur des vestiges. Cependant, certains détails

⁵⁶ Cette attitude paradoxale vis-à-vis de la peinture antique a pour conséquence "inattendue" une vague de contrefaçons : des escrocs talentueux réalisent de fausses peintures antiques, répondant mieux aux critères esthétiques attribués à la peinture de l'Antiquité par les historiens d'art que les œuvres authentiques. L'archéologue et historien d'art allemand Winckelmann, qui se laissa duper, authentifia ainsi une fresque, "d'origine inconnue" (en réalité moderne), et écrivit à un confrère qu'il avait eu la chance de contempler « *la plus belle peinture qui ait jamais donné à notre temps des lumières sur l'Antiquité* ». Il consacra par la suite à cette œuvre un long chapitre de son ouvrage sur l'histoire de la peinture. À ce sujet, voir l'article de Pascal Griener.

devaient encore lui manquer, car si la figure de Jules César semble suffisamment "antique", on ne peut sans doute pas en dire autant du jeune "page" représenté au pied du char triomphal, qui, avec sa blouse bouffante et ses longs cheveux blonds, semblerait peut-être plus à sa place aux côtés d'un prince italien que d'un général romain de l'Antiquité.



© British Royal Collection.

Fig. 16 : Jules César sur son char triomphal (détail, 1484-1492), par Andrea Mantegna (British Royal Collection, Hampton Court Palace, Londres, Grande-Bretagne).

La célèbre reine égyptienne fait l'objet de nombreux portraits à partir de la Renaissance⁵⁷, comme ceux peints par Giampietrino (*Il suicidio di Cleopatra morsa da un aspide*, 1525), Artemisia Gentileschi (*Cleopatra*, 1621) ou encore Elisabetta Sirani (*Cleopatra*, XVII^{ème} siècle). Sur le plan formel, cette dernière ne parait pas avoir recherché l'authenticité en représentant la souveraine à la manière une "élégante" italienne de son temps, qu'elle a cependant "orientalisée", en la coiffant d'un turban précieux. Elle s'est néanmoins inspirée d'une anecdote fameuse de Pline l'Ancien afin de donner un fondement véritable à son œuvre : l'auteur antique raconte ainsi dans ses *Histoires*

⁵⁷ *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Catalogue de l'exposition du musée Rath, 2004.

*naturelles*⁵⁸, comment la souveraine fait le pari avec Marc-Antoine de donner le banquet le plus cher de l'Histoire. Pour ce faire, elle retire lors du repas une de ses boucles d'oreilles, composées de perles et que Pline l'ancien estime à un million de sesterces, la plonge dans une coupe de vinaigre, dans laquelle la perle se dissout, puis la boit, gagnant alors son pari. C'est cet épisode bien ancré dans l'imaginaire collectif⁵⁹ que la peintre a choisi de représenter dans son tableau : elle se distingue ainsi de bien des artistes de son temps, comme ceux précédemment cités, qui ont choisi quant à eux de figurer la fin tragique de la souveraine antique. On notera que dans ces représentations de la reine, à l'exception de celle d'Elisabetta Sirani, elle est très souvent restituée plus ou moins dénudée. Il en est de même avec certaines figures historiques et surtout, mythologiques, qui connaissent une grande popularité à partir de la Renaissance, comme les dieux Apollon ou Vénus : jusqu'alors, le fait que la plupart des commandes artistiques soient religieuses rendait évidemment difficile les représentations de corps nus, aussi bien féminins que masculins, mais le goût nouveau pour l'antique a offert un prétexte inédit aux artistes (et aux commanditaires) et une liberté artistique relativement plus importante. Néanmoins, ce serait réduire à des logiques bien superficielles les raisons véritables de la fascination qu'exercent certaines personnalités antiques, "redécouvertes" à partir de la Renaissance.

C'est le cas du roi macédonien Alexandre le Grand, qui, il est vrai, n'a jamais cessé d'être un objet d'admiration et d'identification pour les puissants de ce monde tout au long de l'Antiquité et du Moyen-âge, comme nous l'avons vu dans la partie précédente. Le tableau sélectionné, peint en 1665 (fig. 17), restitue l'entrée triomphale d'Alexandre dans la grande cité de Babylone, alors capitale de l'Empire perse (331 avant J.-C.) : le jeune roi macédonien, drapé dans une toge dorée, brandissant un sceptre en or et coiffé d'un casque du même métal, est debout sur un char aux roues immenses, décoré de figures dorées et tiré par un éléphant. Les habitants de Babylone, immédiatement reconnaissable grâce à ses fameux "jardins suspendus" que l'on aperçoit en arrière-plan⁶⁰, observent

⁵⁸ PLIN L'ANCIEN, IX, 6.

⁵⁹ Goscinny et Uderzo ont ainsi, entre autres, repris cette anecdote dans l'un des albums d'Astérix (*Astérix et Cléopâtre*, 1965), ancrant ainsi dans les esprits l'idée un peu saugrenue que la souveraine égyptienne consommait "quotidiennement" des perles dissoutes dans le vinaigre, et ce pour sans doute plusieurs générations.

⁶⁰ La réalité historique de ces jardins n'a d'ailleurs jamais pu être prouvée. Ainsi, les fouilles archéologiques menées sur place n'ont pas permis de localiser leur emplacement et aucun auteur, contemporain de leur supposée époque de construction (sous Nabuchodonosor II), babylonien ou grec classique, n'y fait référence : les seuls auteurs les mentionnant sont des historiens de l'époque hellénistique ou romaine. Mais leur citation dans la liste des sept

calmement le passage du vainqueur de Darius III. Le tableau appartient à une série de quatre toiles consacrée à l'histoire du plus grand conquérant de l'Antiquité, exécutées par le peintre français Charles Le Brun (1619-1690), "Premier peintre" du roi Louis XIV depuis 1662. Ce dernier, jeune roi plein d'ambitions en quête de modèles auxquels s'identifier⁶¹, réserve donc une place de choix dans sa galerie personnelle à Alexandre le Grand : jeunesse, beauté, goût du risque, soif insatiable de conquêtes et de pouvoir, autant de qualités du jeune conquérant antique que le tenant du monarchisme absolu souhaite voir désormais associées à son propre règne.



© Réunion des Musées Nationaux.

Fig. 17 : *L'entrée d'Alexandre le Grand à Babylone* (détail, 1665), par Charles Le Brun (Musée du Louvre, Paris).

merveilles du monde antique les a profondément ancrés dans l'imaginaire collectif : ils sont ainsi devenus le symbole "incontestable" de la cité babylonienne antique, leur seule représentation dans une restitution de Babylone suffisant à identifier la ville en tant que telle (tout comme la Tour Eiffel suffit à identifier Paris ou le Colisée la ville de Rome).

⁶¹ Louis XIV est âgé de seulement 27 ans lorsque C. Le Brun réalise *L'entrée d'Alexandre le Grand à Babylone*, soit à peu près le même âge que le jeune roi macédonien lors de sa conquête du royaume perse (en fait, Alexandre n'était âgé que de 24 ans lors de son entrée à Babylone).



Fig. 18 : Fuite des Tigurini durant la Bataille de la Saône, gravure extraite de *I comentarii di C. Giulio Cesare* (1575), illustrés par Andrea Palladio.

Cependant, les exemples cités jusqu'ici pourraient laisser penser que les tentatives de mise en images de l'Histoire durant la Renaissance et l'époque moderne ne sont le fait que d'artistes qui évoquent le passé à travers leurs œuvres pour le seul plaisir des collectionneurs ou le bénéfice des princes. Or des restitutions que l'on peut déjà qualifier de "scientifiques" existent déjà à cette époque, certes peu nombreuses et avec souvent les mêmes défauts que les évocations artistiques, mais les historiens de l'époque ont moins de difficultés à accompagner leurs ouvrages d'illustrations, voire de restitutions, que certains chercheurs actuels. Ainsi, en 1575, l'architecte italien Andrea Palladio (1508-1580) réalise une série de gravures destinées à une réédition moderne des *Commentaires* de Jules César (*I comentarii di C. Giulio Cesare*)⁶² : ce travail,

⁶² Les *Commentaires* sont un genre littéraire particulier, à mi-chemin entre « la prise de note et leur élaboration sous forme littéraire, appliqué au récit d'Histoire » et dont Jules César est en fait le seul véritable représentant. Les gravures réalisées par A. Palladio illustrent principalement les parties concernant la campagne menée en Gaule par Jules César, puis sa lutte contre son frère ennemi, Pompée (celles-là même qu'il aurait effectivement écrites, les

composé de quarante-deux planches, « est le fruit de l'assimilation de la culture antique par Andrea Palladio, qui s'appuie sur le texte de Jules César dans une réinterprétation de la réalité antique »⁶³. Rigoureux et synthétique, A. Palladio conçoit ces œuvres dans un but clairement « didactique afin de faciliter la compréhension du récit de Jules César. Au sein de chaque gravure, des lettres sont insérées renvoyant à une légende explicitant leur contenu »⁶⁴ : une démarche exemplaire, pour un résultat des plus remarquables. Néanmoins, si A. Palladio « utilise les recherches de la cartographie moderne, tout en y insérant les éléments topographiques et historiques nécessaires à la compréhension du texte de Jules César »⁶⁵, son travail n'est cependant pas totalement exempt d'approximations : en effet, les réalités inconnues de l'architecte, tels que la tenue des légionnaires romains ou l'architecture des différentes cités à l'époque de la guerre des Gaules, ont été remplacées par des éléments "modernes". Ainsi, bien que ce ne soit pas immédiatement visible étant donné la taille des sujets, sur la gravure illustrant la *Fuite des Tigurini durant la Bataille de la Saône* (fig. 18), on peut remarquer que « les casques, en particulier, ne sont pas sans rappeler l'armement du XVI^{ème} siècle »⁶⁶. Mais ce sont certainement les restitutions des cités qui lui ont posé le plus problème : l'architecte a ainsi représenté, pêle-mêle, architectures antiques et renaissantes (la Vénétie natale d'A. Palladio étant ainsi fortement présente, notamment au travers des façades des maisons), et les quelques édifices anciens authentiques figurés sur les gravures ne sont pas toujours ceux déjà construits sous Jules César. Enfin, la plupart des villes sont restituées à la manière de cités "idéales", parfaitement rectilignes et totalement conformes aux traités urbanistiques gréco-romains, dont aujourd'hui on sait grâce aux recherches archéologiques, qu'ils sont rarement respectés à la lettre : cependant, au regard des connaissances de l'époque, on ne peut que saluer le travail extraordinaire accompli par A. Palladio. Ses gravures ont ainsi été régulièrement réutilisées tout au long des siècles pour les différentes rééditions des *Commentaires*.

suivantes, concernant la *Guerre d'Alexandrie*, la *Guerre d'Afrique* et la *Guerre d'Espagne*, ayant été probablement écrites en réalité par le légat de César, Aulus Hirtius).

⁶³ RUSCH 2011, p. 230.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 233.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 234.

Le recours à des thématiques antiques est donc un fait majeur dans le domaine des arts graphiques, à la Renaissance et à l'époque moderne : si les mouvements artistiques se succèdent entre le XIV^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, le Baroque poursuivant la peinture de la Renaissance, le Classicisme, puis le "Néo"-classicisme, remplaçant le Baroque, l'Antiquité ne cesse jamais d'inspirer les peintres de ces différents courants. Nous allons voir maintenant s'il en est de même dans les autres formes d'expression artistique.

3.2 - Le théâtre renaissant et moderne : la redécouverte des textes anciens met l'Antiquité à l'honneur, sur le fond mais par encore sur la forme

La redécouverte de l'Antiquité entraîne, à la Renaissance, l'écriture de pièces qui ne sont plus essentiellement religieuses, comme c'était le cas à l'époque médiévale. En Italie, à la fin du XIV^{ème} siècle, on se contente au début de rejouer les pièces antiques, d'abord en latin, avant de les traduire en langue vulgaire. Au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, les auteurs italiens se lancent enfin dans l'écriture de nouvelles pièces ; dans un premier temps, ils imitent strictement le modèle grec, puis s'en détachent progressivement : naissent alors beaucoup de comédies que l'on nomme aujourd'hui "érudites", comme *Orlando furioso* (1516) de Ludovico Ariosto (qui constitue une exception puisque la pièce ne se déroule pas dans l'Antiquité, mais à l'époque médiévale), mais aussi des tragédies, comme *Sofonisba* (1515) de Gian Giorgio Trissino. En France, ce n'est qu'à partir du XVI^{ème} siècle (la Renaissance y étant plus tardive qu'en Italie) que les auteurs s'inspirent des grandes figures antiques ou des créations païennes pour concevoir leurs œuvres : en 1553, le dramaturge Étienne Jodelle (1532-1573) écrit ainsi la première tragédie française à l'antique, *Cléopâtre captive*, qui exercera une forte influence sur le développement futur du genre. Robert Garnier (1545-1590), autre représentant important du théâtre français de la Renaissance, consacre quant à lui une œuvre à *Marc Antoine* (1578) et à Antigone (*Antigone ou la Piété*, 1580). En Angleterre, William Shakespeare (1564-1616) écrit plusieurs tragédies ayant pour théâtre la Rome antique, comme *Titus Andronicus* (1588) ou *Antony and Cleopatra* (1606). Son "rival" Christopher Marlowe (1564-1593) préfère s'inspirer de l'*Enéide* de Virgile, avec son œuvre *Dido, Queen of Carthage* (1586).

Durant les siècles suivants, cet engouement pour les sujets antiques au théâtre ne se dément pas et va même en s'accroissant. En France, le XVII^{ème} siècle est le siècle d'or de la tragédie à sujet

antique, avec les pièces de Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699) : tandis que le premier trouve principalement l'inspiration dans l'Histoire antique romaine, avec des pièces telles qu'*Horace* (1640), *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1641), *La mort de Pompée* (1644), *Rodogune* (1644), ou encore *Nicodème* (1651), le second préfère la Grèce antique, avec *Alexandre le Grand* (1665), son premier succès qui lui vaut le soutien du jeune roi Louis XIV, puis *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Mithridate* (1673) *Iphigénie* (1674) ou *Phèdre* (1677). Ces pièces ne respectent cependant pas toujours la vérité historique (c'est le cas avec *Britannicus* ou *Mithridate*, de J. Racine) et privilégient généralement la beauté du texte à une réelle mise en scène du passé. En Italie, le XVI^{ème} siècle a vu naître la *Commedia Dell'arte*, genre typiquement italien, fondé sur l'improvisation et le quotidien : la mise en scène de l'Histoire n'y a évidemment plus sa place. Cependant, l'invention de l'Opéra à Florence au début du XVII^{ème} siècle, sous l'impulsion d'un groupe de musiciens et d'intellectuels humanistes qui se font appeler la *Camerata* ("salon" en italien), a pour objectif de faire revivre le style musical du théâtre grec antique et remet l'Antiquité à l'honneur dans le théâtre italien : les premiers opéras empruntent aussi leur sujet au monde antique, avec les créations de Claudio Monteverdi (1567-1643) qui compose des œuvres telles qu'*Orfeo* (1607) ou *Il ritorno di Ulisse* (1640), ou Francesco Cavalli (1602-1676), auteur des *Nozze di Teti e di Peleo* (1639) ou d'*Ercole amante* (1662) qu'il écrit à l'occasion du mariage de Louis XIV.

Cependant, contrairement aux peintres qui, comme nous venons de le voir, utilisent rapidement les œuvres antiques pour apporter plus d'authenticité historique à leurs représentations du passé, les auteurs et les comédiens ne se préoccupent guère de réalisme pour interpréter des personnages historiques ou mythologiques. Ainsi « *lorsqu'on présenta, au XVI^{ème} siècle, la Destruction de Troie, le beau Pâris portait une armure ciselée et un panache d'autruche, la belle Hélène un surcot, et Troie était entourée de remparts gothiques* »⁶⁷. Cependant, progressivement, « *les audaces apparaissent : une couronne de lauriers sur la perruque, des bottes à hauts talons dont la tige est moulée à la façon des cnémides ; des drapés s'accrochent aux épaules près des "galands"* »⁶⁸. Mais la plupart du temps, le décor et les costumes sont jugés accessoires, ou plutôt ils sont uniquement destinés à faire rêver le public : si la troupe en a les moyens, elle a ainsi recours à des costumes somptueux, mélangeant styles et couleurs, mais ils sont rarement réalistes. Le souci du

⁶⁷ LOUYS 1967, p. 82.

⁶⁸ *Ibidem*.

comédien est alors plus de paraître à son avantage, vêtu à la dernière mode de son temps, que de restituer fidèlement l'époque à laquelle est censée se passer l'action de la pièce. C'est là une attitude qui n'a pas totalement disparu chez certains acteurs de nos jours...

3.3 - Le maquettisme : au milieu du XVIII^{ème} siècle, développement d'un phénomène de mode, les maquettes en bois de liège de tradition napolitaine

Les maquettes architecturales ne sont pas, loin de là, une nouveauté⁶⁹. Les plus anciennes que nous connaissions sont antiques et n'ont pas grand chose à voir avec le sujet qui nous intéresse ici. Il s'agit de petites maquettes de maisons, souvent en terre cuite, retrouvées dans des tombes, en Égypte, à Chypre, ou encore au Proche-Orient, et vraisemblablement placées là comme offrandes. S'agissait-il de jouets, de diffuseurs de parfums, de simples représentations architecturales, ayant comme unique fonction de rappeler l'ancienne vie de l'occupant des lieux ? Nous ne le saurons probablement jamais. Cependant, généralement considérées par les archéologues comme les seules représentations relativement réalistes d'habitats antiques que nous possédions, elles sont régulièrement utilisées en tant que documents sources lors de restitutions de ces mêmes habitats, alors qu'il ne s'agit pas de reconstitutions, puisqu'elles représentaient des bâtiments existants, ou plutôt des types de bâtiments existant à l'époque de leur réalisation. Pour les périodes postérieures, que ce soit au Moyen-âge ou à la Renaissance, on sait que les architectes ont régulièrement recouru à la fabrication de maquettes, lors de commandes importantes, afin d'offrir à leur commanditaire une vision beaucoup plus explicite du futur édifice que des plans en deux dimensions.

Du milieu du XVIII^{ème} jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, les maquettes, représentant ou restituant les chefs d'œuvres architecturaux de l'Antiquité, connaissent une vogue spectaculaire⁷⁰. En effet, en parallèle du développement du "Grand Tour d'Italie", auquel commencent à se soumettre tous les jeunes gens de la haute-société européenne, émerge un goût nouveau pour les maquettes en liège des ruines de la Grèce ou de la Rome antique. S'inspirant de la technique traditionnelle de

⁶⁹ "Maquettes antiques architecturales réelles ou symbolique", *Dossiers d'Archéologie*, n°242.

⁷⁰ LECOCQ 2008, p. 227-259.

fabrication des crèches de Noël napolitaine⁷¹ en bois de liège, des artistes italiens, tels qu'Augusto Rosa (1657-1739), considéré comme le père de la technique⁷², Giovanni Altieri (1766-1802), Carlo Lucangeli ou Antonio Chichi (1743-1816, fig. 19), produisent des maquettes* en série, qu'ils vendent sur place et à prix d'or aux touristes fortunés, ou exportent dans toutes les grandes capitales et cours européennes : la tsarine Catherine II de Russie fait ainsi l'acquisition en 1778 d'une collection complète de maquettes réalisées par A. Chichi pour le musée de l'Hermitage de St. Petersburg. Bien qu'ils ne soient ni architectes ni "antiquaires" (comme se qualifient alors les pionniers de l'archéologie), les maquettistes du XVIII^{ème} siècle fondent leurs réalisations sur les travaux et les relevés les plus sérieux qu'on puisse trouver à cette époque et se rendent également sur les sites qui sont parfois tout juste dégagés. En France, le peintre et architecte Louis-François Cassas (1756-1827) constitue une collection de près de quatre-vingt maquettes de monuments antiques (fig. 24), *« exposée chez lui au 8 rue de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain, à partir de 1806 et publiée chez J.G. Legrand, [et qui] sera vendue en 1813 à l'Institut, puis en 1837 à l'École des Beaux-Arts de Paris »*⁷³.

En Allemagne, le père incontesté des maquettes en liège est Karl May (1747-1822), pâtissier à la Cour et amoureux des arts. Il a un jour l'idée originale de remplacer les anciennes décorations de tables, généralement en sucre travaillé, par des maquettes en liège représentant des édifices antiques. Ces réalisations stimulent les discussions intellectuelles chez les convives et sont rapidement adoptées. Elles deviennent également très vite des objets de collection, comme l'étaient les réalisations italiennes, d'autant plus que K. May élargit le champ de ses créations en restituant des palais et autres ruines allemandes. Ses fils, dont Georg (fig. 20 à 23), l'assistent d'abord dans l'exécution de ses œuvres, avant de prendre la relève à sa mort. En France, le représentant le plus connu de la discipline est Stéphane Stamatî, qui réalise non seulement des maquettes de monuments romains antiques, mais également d'édifices français post-antiques.

⁷¹ La plupart des maquettistes italiens de cette époque sont ainsi originaires de Naples. Le milieu du XVIII^{ème} siècle correspondant également à la découverte des ruines de Pompéi et de Paestum, ce qui explique doublement que la ville ait été le point de départ de ce phénomène de mode des maquettes archéologiques en bois de liège.

⁷² C'est un professeur de théologie de Würzburg, Franz Oberthür, qui séjournait chez A. Rosa, qui aurait donné son nom à cette nouvelle technique de représentation, la phello-plastique (du grec *phello*, liège).

⁷³ LECOCQ 2008, p. 229.

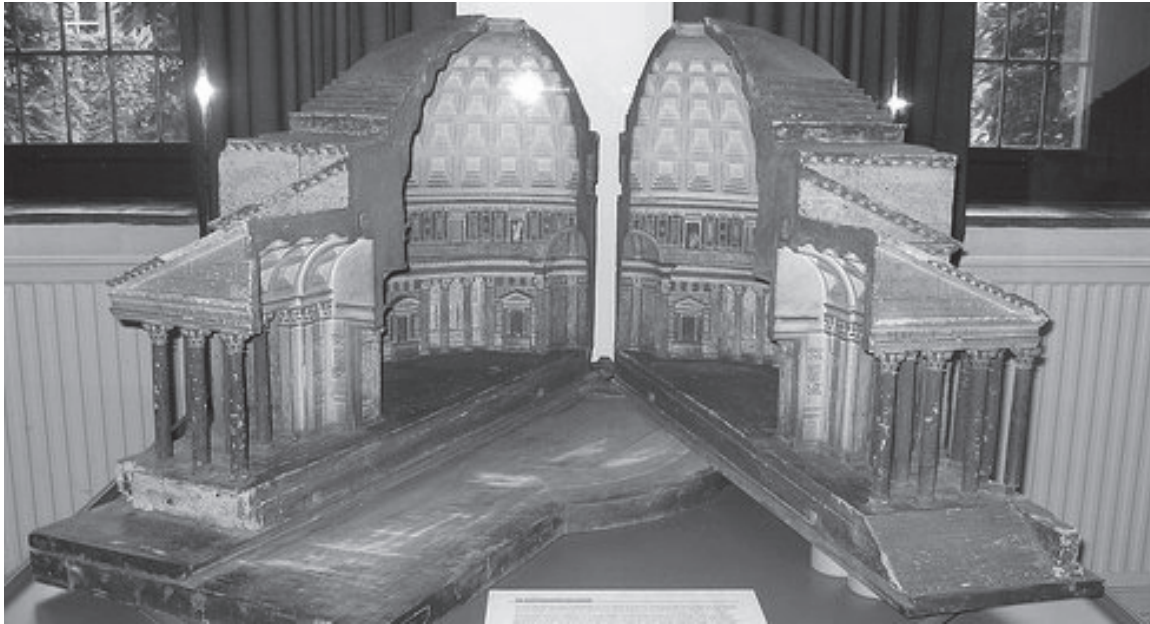


Fig. 19 : maquette en liège du Panthéon d'Hadrien (fin du XVIII^{ème} siècle), réalisée par Antonio Chichi.



© Bayerische Schlösserverwaltung.



© Bayerische Schlösserverwaltung.



© Bayerische Schlösserverwaltung.



© Bayerische Schlösserverwaltung.

Fig. 20, 21, 22 et 23 : maquettes en liège de la Basilique de Constantin (1831), du Panthéon d'Hadrien (1845) et du Colisée (1854), réalisées par Georg May.

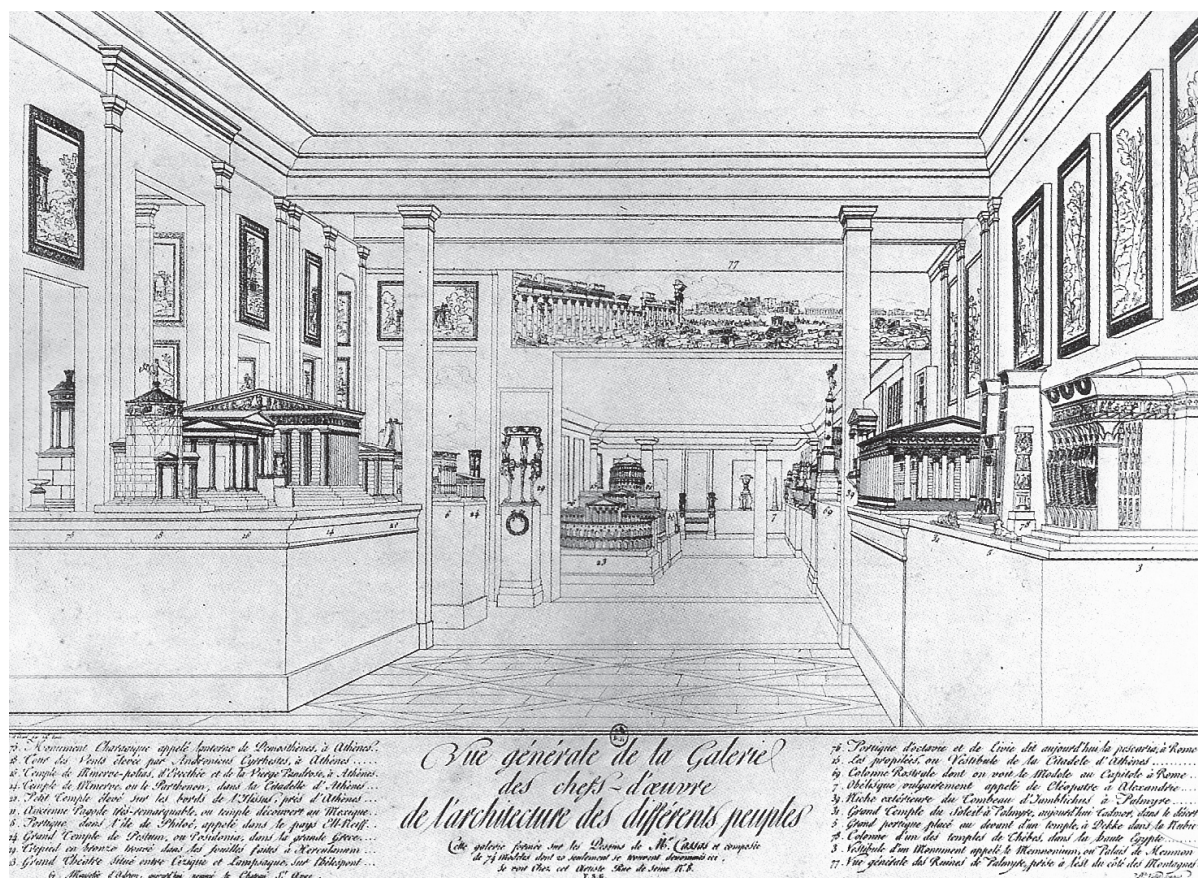


Fig. 24 : Galerie des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples, vue gravée de la collection Cassas, avant son acquisition par l'Ecole des Beaux-Arts (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes).

© Bibliothèque nationale de France.

Françoise Lecocq voit trois fonction à ces maquettes : « [Elles] sont touristiques - pour un tourisme de haute gamme -, parce qu'elles sont destinées à servir de souvenir de voyage à la clientèle d'Européens fortunés qui, pour leur formation culturelle, font l'indispensable Grand Tour d'Italie. Elles sont artistiques par leur qualité esthétique et par leur nature d'objet à exposer dans des collections, privées («Kunstammer», «Kunstkabinett») ou publiques (expositions, académies). Mais elles sont aussi scientifiques dans leur conception et leur fonction : même si elles ne sont pas l'œuvre d'archéologues ni d'architectes, d'une part elles sont faites d'après les documents les plus précis dont on pouvait disposer alors - plans de Palladio et Desgodetz, puis gravures de Piranèse -; d'autre part certains collectionneurs les acquièrent à des fins pédagogiques pour un musée ou une académie d'architecture. C'est en effet une autre approche, complémentaire des vues en deux dimensions qu'offrent la gravure ou le tableau - par exemple les Envois de Rome -, et si elle isole le monument de sa topographie et de son paysage, son volume lui confère un aspect jugé bien plus vivant par les

admirateurs de l'époque »⁷⁴. La vogue de ces maquettes en liège chez les collectionneurs durera quelques décennies, accompagnant l'ascension du classicisme en architecture et dans l'art en général, avant de décliner progressivement dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Cependant, les maquettes ne disparaissent pas, mais passent des cabinets privés aux musées nationaux qui commencent à se développer à cette époque.

La Renaissance et l'époque moderne sont donc des périodes charnières pour la mise en image de l'Histoire : c'est en effet à ces époques que l'Histoire cesse progressivement d'être la "propriété" des rois et des princes, pour devenir un véritable objet d'interrogation scientifique. Le mouvement humaniste enclenche ainsi un processus qui aboutira véritablement au XIX^{ème} siècle, faisant de l'Histoire et de l'Archéologie de véritables sciences.

⁷⁴ LECOQ 2008, p. 228.

4 - À partir de la fin du XVIII^{ème} siècle : vers une nouvelle quête d'"authenticité"

*« L'histoire, telle que nous la connaissons, est fille de la Révolution [...] Auparavant, l'histoire ne se réduisait qu'à une leçon de morale et se souciait moins de reconstituer que de démontrer »*⁷⁵. Nous assistons, en effet, en cette fin du XVIII^{ème} siècle à un véritable basculement de la pensée historique : l'Histoire, qui était jusqu'à présent l'Histoire des rois, devient l'Histoire du peuple. Le passé, progressivement, n'est plus envisagé comme un outil pour légitimer le pouvoir en place, mais comme le bien commun de tous les citoyens. La recherche des vestiges du passé, jusque là considérée comme un simple passe-temps pour amateur éclairé (et fortuné), se voit élevée, au cours du XIX^{ème} siècle au rang de véritable science : des méthodes de travail sont progressivement élaborées par les chercheurs et les fouilles se rationalisent. Les anciens antiquaires, qui fouillaient le sol à la recherche des objets précieux du passé, sont progressivement remplacés par des savants qui revendiquent désormais le qualificatif d'archéologues. Ils ne souhaitent plus seulement comprendre le passé par les textes, ils *« ont l'ambition de créer une branche nouvelle de la connaissance qui ne soit plus étroitement servante de la philologie mais qui embrasse toute la part matérielle de l'histoire humaine »*⁷⁶. Pour ce faire, ils construisent un outil indispensable pour classer les vestiges, la typologie, et pour *« assigner [ces] groupes d'objets et de monuments à des périodes définies [il faut] observer le sol, distinguer les couches, reconnaître les installations des hommes anciens [et] les archéologues récupèrent l'idée de stratigraphie dont les géologues [ont] jeté les bases »*⁷⁷.

Les premiers grands musées publics sont créés à cette époque⁷⁸ : désormais, le plaisir de contempler œuvres d'art et autres merveilles du passé n'est plus réservé aux princes et aux savants. Le grand public s'y précipite, afin d'y admirer des trésors autrefois conservés dans les palais ou les

⁷⁵ EMBS et MELLOTT 2006, p. 197.

⁷⁶ SCHNAPP 1993, p. 275-276.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 276.

⁷⁸ En France, le tout premier musée public voit le jour dès 1694, à Besançon (Franche-Comté). Mais il faut cependant attendre la Révolution, pour que d'autres soient créés en France.

monastères ou encore récemment ramenés d'expéditions en Orient ou en Afrique⁷⁹. Quant aux grandes expositions, destinées à faire mieux faire connaître les industries, les Beaux-arts ou encore les colonies du bout du monde, elles attirent des foules toujours plus nombreuses. Pour ce dernier type d'exposition, les organisateurs qui n'hésitent pas à recréer un village entier d'Indochine, du Congo ou de Madagascar, vont également jusqu'à faire venir des indigènes pour les "animer" : cette pratique, très éloignée de ce qu'on appellerait aujourd'hui le respect de la dignité humaine et qu'on désigne désormais sous le terme de "zoos humains", perdure de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale⁸⁰. Les hommes et les femmes qui occupent ces villages artificiels restituent, pour les badauds qui viennent en famille découvrir le mode de vie des "sauvages" des colonies, leurs rites religieux et leurs danses traditionnelles. On peut probablement considérer ces villages "exotiques" comme les ancêtres des parcs de reconstitutions qui existent aujourd'hui dans de nombreux pays.



Fig. 25 : Les anciens Germains et Saxons décrits par Tacites, Sidoine Apollinaire, Paul Diacre et d'autres, gravure extraite de *The chronicle of England* (1779) de Joseph Struit.

⁷⁹ Les grands musées, exposant des vestiges venus du monde entier, ne sont pas les seuls à voir le jour à cette époque. En effet, des musées plus ou moins importants, exposant des découvertes nationales, voire très locales, sont également construits dès le début du XIX^{ème} siècle.

⁸⁰ BANCEL 2002, BLANCHARD 2011/1 et BLANCHARD 2011/2.

Cela se traduit aussi dans l'édition par la multiplication d'ouvrages ou de journaux dit de vulgarisation, notamment d'Histoire, qui, pour être plus attractifs aux yeux d'un nouveau lectorat qui ne lit pas toujours très bien, sont ornés d'illustrations (fig. 25). L'éditeur anglais Valentine Green est l'un des premiers à prendre l'initiative, dès la fin du XVIII^{ème} siècle, de publier une collection d'ouvrages d'Histoire, illustrés de scènes et portraits "restitués" des grands personnages historiques, inspirés de « monnaies, sceaux, missels enluminés, et de manuscrits, d'anciennes peintures sur verre et de monuments sépulcraux »⁸¹. Cette hardiesse lui vaut nombre de critiques de la part des historiens. Pourtant, l'effort fourni à l'époque par V. Green pour justifier et expliciter chaque restitution, semble exemplaire. Les gravures et dessins qu'il fait réaliser pour ses ouvrages, sont toujours vendus accompagnés par « *un livre fournissant la clef illustrée des sources sur lesquelles étaient fondées les figures, ainsi qu'une relation historique bien documentée (et amplement annotée) des événements en question. Green allait bien loin pour expliquer quels principes étaient à la base de son entreprise* »⁸².

Après avoir investi les ouvrages d'Histoire, en premier lieu ceux destinés aux adultes, puis ceux s'adressant à la jeunesse, l'image pénètre finalement les manuels scolaires dans les années 1870-1880. Si l'on privilégie aujourd'hui plutôt l'utilisation de la photographie et les reproductions de tableaux historiques dans les ouvrages scolaires, les auteurs de l'époque leur préfèrent les illustrations-restitutions. Ce choix ne résulte pas d'une difficulté technique, car la photographie et les reproductions auraient pu être utilisées dès cette époque, comme cela était déjà le cas dans les journaux. Ces images-restitutions, créées expressément pour ces manuels, sont destinées de manière assumée à « *frapper les imaginations* », expression qu'on retrouve à la fois sous la plume de Lavis dans sa Première année d'Histoire de France [1885] et de Désiré Blanchet dans son Histoire de France [1884] »⁸³. Elles mettent toujours en scène les mêmes grandes figures historiques : Vercingétorix, Clovis, Jeanne d'Arc, Saint Louis, Louis XIV... Les grands mythes nationaux sont progressivement construits à travers ces illustrations.

Dans son article sur l'évolution de l'usage des manuels d'Histoire à l'école élémentaire, Angéline Ogier évoque ainsi ces débuts de l'usage de l'image au sein des leçons d'Histoire. Cette utilisation semble avoir été progressivement encouragée par les autorités scolaires, comme le montre

⁸¹ HASKELL 1995, p. 396.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ CHANTE 1987, p. 267.

cet exemple tiré d'une recommandation pédagogique réalisée au cours d'une inspection effectuée en 1884 dans la Loire : « *Exposition de la méthode à suivre par Monsieur l'Inspecteur.*

Cours élémentaire :

1) *Raconter seulement les principaux faits, s'étendre un peu, les embellir même afin de mieux les graver dans la mémoire des enfants.*

2) *Exposer d'abord une partie de la leçon, la faire répéter ensuite pour s'assurer que les enfants l'ont comprise et retenue et ainsi jusqu'à la fin.*

3) *Il faut, si cela est possible, montrer des images, des tableaux, des gravures : l'enseignement intuitif obtient de bons résultats »*⁸⁴. Cependant, l'image ne paraît encore souvent perçue que comme un substitut au texte écrit, lorsque la lecture de l'enfant demeure laborieuse : « *Monsieur le Président recommande aux instituteurs l'emploi pour le cours élémentaire de tableaux historiques afin de donner la leçon d'une manière plus profitable à des élèves qui ne savent pas ou ne savent guère lire la leçon d'histoire »*⁸⁵. Les éditeurs de manuels scolaires font néanmoins de la présence d'images dans leurs ouvrages un véritable argument publicitaire, qu'A. Ogier résume ainsi : « *Le manuel doit être un beau livre d'images : elles doivent donner à l'élève envie de l'ouvrir et de le feuilleter. Dans la quasi totalité des ouvrages, ce sont aussi des images pédagogiques destinées à illustrer le récit. La saynète est dessinée telle que la décrivent les auteurs dans la leçon ou la lecture associée. Il s'agit de donner au maître des outils pédagogiques pour lui permettre de compléter la leçon, de rompre la monotonie du récit en introduisant l'anecdote, le personnage, la scène qui vont frapper l'imagination de l'enfant et servir de leçon de morale civique et patriotique »*⁸⁶.

Toutefois, si les images-restitutions connaissent un grand succès dans les publications destinées au grand-public, il n'en va pas forcément de même dans le monde de l'Archéologie lui-même. En fait, trois écoles apparaissent au cours du XIX^{ème} siècle : une école anglo-saxonne et une école allemande, relativement ouvertes et prêtes à recourir à toutes les méthodes permettant d'approfondir notre connaissance du passé, et une école française plus cartésienne qui rejette généralement le recours à des moyens autres que strictement littéraires. Cette différence se retrouve également au niveau de la muséographie des établissements nationaux : tandis que le British

⁸⁴ OGIER 2007, p. 96.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁸⁶ *Ibidem*.

Museum (créé en 1753) propose dès 1838 une reconstitution grandeur-nature du monument des Néréides (retrouvé à Xanthos, en actuelle Turquie) et que le Pergamon Museum de Berlin expose l'autel de Zeus (fig. 26), mis au jour à Pergame dans les années 1870 et totalement reconstitué dans les années 1890⁸⁷, à la même époque (et encore aujourd'hui), le musée du Louvre présente ses collections avec une plus grande austérité.



© Pergamon Museum.

Fig. 26 : l'autel de Zeus, mis au jour à Pergame et reconstitué grandeur-nature au Pergamon Museum (Berlin, Allemagne).

4.1 - La peinture du XIX^{ème} siècle ou l'Histoire, petite ou grande, illustrée

Au XIX^{ème} siècle, l'Antiquité est toujours aussi prisée, d'autant qu'avec le développement de l'Archéologie on découvre toujours plus de nouveaux sites et de nouvelles civilisations : la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte, à l'origine d'une véritable "égyptomanie", n'est qu'un exemple parmi d'autres. Néanmoins, la période antique n'est plus la seule période historique à susciter admiration et inspiration chez les artistes : tout comme l'Antiquité a été "redécouverte" au XIV^{ème} siècle, le Moyen-âge et ses créations sont "réhabilités" à partir du XIX^{ème} siècle. Les périodes plus récentes provoquent aussi l'intérêt des artistes qui désormais s'intéressent également à l'anecdote, à la "petite" Histoire. Bien évidemment, les grandes figures historiques, telles que Jules César, sont toujours autant représentées, comme dans cette œuvre de l'italien Vincenzo Camuccini (*La morte di*

⁸⁷ Les deux reconstitutions sont réalisées à partir des vestiges originaux des monuments.

Giulio Cesare, 1804-1805, fig. 27), qui restitue l'assassinat du dictateur aux Ides de Mars : mais désormais elles cohabitent, dans la galerie des sujets d'inspiration des artistes, avec des figures plus secondaires de l'Histoire (avec toutefois une prédilection pour celles qui ont eu des destins tragiques), voire avec de parfaits inconnus.



© Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea.
Fig. 27 : *La mort de Jules César* (1804-1805), de Vincenzo Camuccini
(Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome, Italie)

Durant le XIX^{ème} siècle, de nombreux mouvements artistiques se succèdent ou cohabitent. Le Néo-classicisme⁸⁸, apparu au milieu du XVIII^{ème} siècle, dure jusqu'aux années 1830. Il est emmené en France par Jacques-Louis David (1748-1825), surnommé le « *Pausanias français* »⁸⁹, qui devint peintre attitré de Napoléon I^{er} à l'avènement du Premier Empire, et qui déclare ainsi, à la fin des années 1790, vouloir faire « *du grec pur* »⁹⁰ et « *régénérer les arts en développant une peinture que les classiques*

⁸⁸ Le terme, qui apparaît au milieu du XIX^{ème} siècle, est alors péjoratif. Les artistes appartenant à ce mouvement parlent généralement de "Vrai style".

⁸⁹ CHAUSSARD 1806.

⁹⁰ LEE 2002, p. 202.

grecs et romains auraient sans hésiter pu prendre pour la leur »⁹¹. L'artiste s'applique ainsi à effectuer, avant la réalisation de chacune de ses œuvres, d'importantes recherches documentaires⁹² : c'est le cas avec son tableau *Léonidas aux Thermopyles* (1814, fig. 28), qui se veut le pendant grec de *L'enlèvement des Sabines* (1799, fig. 1), et que le peintre exécute quinze ans plus tôt. J.-L. David y représente le roi de Sparte entouré de ses hommes quelques heures avant que la fameuse bataille des Thermopyles ne commence (480 avant notre ère), affrontement qui oppose alors les trois cent guerriers spartiates de Léonidas aux trois cent mille soldats perses de Xerxès I^{er}. Pour restituer le roi Léonidas, le peintre s'est appuyé sur une médaille grecque antique⁹³, tandis que la plupart des éléments du tableau ont été puisés dans l'ouvrage de l'abbé Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788)⁹⁴, un roman savant très populaire à l'époque de la réalisation de l'œuvre : le roi spartiate, au centre de la composition, est assis sur un rocher, totalement impassible, nu et armé comme l'était Romulus dans les *Sabines*. Derrière lui s'ouvre l'entrée du défilé des Thermopyles (« *ce pas [des Thermopyles] est l'unique voie par laquelle une armée puisse pénétrer* »⁹⁵) qui permet l'accès à la mer et sur laquelle on distingue vaguement les bateaux perses. Ses guerriers s'agitent autour de lui, trois d'entre eux font des offrandes sur un autel dédié à Héraclès (« *à peine est-on sorti d'Alpénus, que l'on trouve à gauche une pierre consacrée à Hercule Mélampyge* »⁹⁶), un soldat grave une inscription sur la paroi du défilé⁹⁷, d'autres s'étreignent, tous conscients qu'ils vont bientôt donner leur vie. Si le tableau semble fidèle à la description faite par l'abbé Barthélémy et aux cartes de Jean-Denis Barbié (J.-L. David a cependant ajouté quelques éléments qui ne sont pas dans l'ouvrage, comme le temple en arrière-plan, sans doute

⁹¹ MICHEL et SAHUT 1988, p. 161.

⁹² *David e Roma*, Catalogue de l'exposition présentée à Rome (décembre 1981-février 1981).

⁹³ COUPIN 1926, p. 41.

⁹⁴ Œuvre d'une grande érudition, racontant le voyage fictif d'un jeune homme dans la Grèce du IV^{ème} siècle avant notre ère, le roman de l'abbé Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), numismate, archéologue et homme de lettres, a demandé trente ans de travail à son auteur qui prit le temps de citer à chaque page l'ensemble de ses sources et fit illustrer son ouvrages de cartes du géographe Jean-Denis Barbié du Bocage.

⁹⁵ BARTHELEMY 1821.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ « *Passant qui va à Sparte, va dire que nous sommes morts pour obéir à ses lois* », une phrase que l'on doit, selon Hérodote (VII, 228), au poète Simonide de Céos (556-467) et qui fut gravée sur un mausolée commémorant la résistance héroïques des spartiates.

pour faire plus "grec"), la nudité des protagonistes paraît néanmoins assez étrange : cependant, ce serait oublier que J.-L. David ne cherche pas à réaliser avec cette toile une reconstitution fidèle d'une scène se déroulant dans la Grèce antique, mais de peindre cette scène de la manière dont l'aurait fait un peintre grec de l'Antiquité.



Fig. 28 : *Léonidas aux Thermopyles* (1814), de Jacques-Louis David (Musée du Louvre, Paris).
© Réunion des musées nationaux.

Le français Paul Delaroche (1797-1856) est considéré comme l'instigateur et l'un des représentants les plus importants de « l'anecdote historique, *un genre à vocation documentaire et à sensibilité dramatique* »⁹⁸. Ancien élève, puis membre de l'Académie des Beaux-arts de Paris, il expose régulièrement au Salon officiel où il reçoit à chaque fois un très bon accueil du public. L'Histoire moderne de France et d'Angleterre fournit la plupart des sujets de son œuvre. En 1830, il restitue ainsi la fin de Jules Mazarin (1602-1661) dans *Le cardinal Mazarin mourant* (fig. 29), qu'il représente sur son lit de mort, entouré de nombreux personnages dont l'identité n'est pas précisée dans le titre du tableau : sans doute s'agit-il du roi Louis XIV et de sa mère, ainsi que des nombreux neveux et nièces du cardinal italien venus lui dire adieu. Trois ans plus tard, ce sont les derniers instants de la "reine de

⁹⁸ Source *Wikipédia*.

neuf jours", Lady Jane Grey (1537-1553-1554), qu'il met en scène (fig. 30) : le terrible destin de la jeune fille, petite-nièce d'Henri VIII, morte à seulement dix-sept ans, reine d'Angleterre et d'Irlande à peine plus d'une semaine, assassinée par sa cousine Marie Tudor (1516-1553-1558) qui lui succède sur le trône après le complot manqué mené par son père pour reprendre le pouvoir, réunit tous les ingrédients propres à susciter l'intérêt du peintre. Il la représente ainsi, teint pâle et longue chevelure blond vénitien, vêtue d'une robe blanche virginale, image parfaite de l'innocence sacrifiée par ses parents (au sens large du terme) dans leur lutte pour atteindre le pouvoir suprême. Ces toiles sont représentatives de l'œuvre de l'artiste, mais également de l'Académisme, mouvement correspondant au style développé dans les académies nationales des Beaux-arts, qui donne donc une place importante aux représentations historiques : certains de ses détracteurs surnomment même le mouvement le "style pompier", en référence semble-t-il à l'abondance de casques de toutes époques que l'on y trouve, et notamment les casques de gladiateurs qui ressemblent énormément aux casques des sapeurs-pompiers de l'époque⁹⁹.



© Wallace Collection.

Fig. 29 : *Le cardinal Mazarin mourant* (1830), de Paul Delaroche
(Wallace Collection, Londres, Grande-Bretagne).

⁹⁹ Selon certains historiens d'art, le terme de "pompier" serait plutôt une déformation du nom de Pompéi, tandis que d'autres y voit une allusion au style grandiloquent, "pompeux", qui caractérise les toiles des artistes de ce mouvement.



© National Gallery.

Fig. 30 : *L'exécution de Lady Jane Grey, en l'an 1554* (1833), de Paul Delaroche
(National Gallery, Londres, Grande-Bretagne).

L'une des toiles les plus connues de la peinture académique française est sans doute le tableau *Pollice Verso* (fig. 31, 1872) de Jean-Léon Gérôme (1824-1904)¹⁰⁰, ancien élève de P. Delaroche et figure emblématique du mouvement sous le Second Empire. Inspiré par une visite au musée de Naples¹⁰¹, le peintre représente dans ce tableau la fin d'un combat de gladiateurs, figurant le moment fatidique où le vainqueur se tourne vers la foule, pour lui demander s'il doit ou non laisser la vie au vaincu : comme le titre de la toile l'indique, *Le pouce renversé* en français, la foule choisit de ne pas gracier le vaincu, ce qui donne à la scène une extrême intensité dramatique. J.-L. Gérôme effectue de nombreuses recherches documentaires pour ce tableau qui se veut très réaliste du point de vue archéologique, même si plusieurs erreurs peuvent être relevées par les spécialistes de la gladiature : s'il a représenté le rétiaire (le gladiateur vaincu) correctement, sans casque, mais protégé d'un *galerus*

¹⁰⁰ LAFONT-COUTURIER 1998.

¹⁰¹ Le peintre aurait ainsi eu l'idée de ce tableau en découvrant un casque de gladiateur dans une vitrine du musée de Naples. L'œuvre *Ave Caesar, Morituri te saluant*, réalisée quelques années plus tôt (1859), fut également inspirée par cette visite, mais ne s'étant pas assez documenté pour la réaliser, J.-L. Gérôme fut très critiqué lors de la présentation du tableau au public. Il décida donc, suite à ce fiasco, d'être beaucoup plus rigoureux pour *Pollice Verso*.

(protection d'épaule) et d'une *manica* (protection de bras), et armé d'un filet et d'un trident, le mirmillon (le gladiateur vainqueur), un combattant défensif, était en réalité équipé d'un grand bouclier rectangulaire et d'une *ocrea* (jambière) courte à la jambe droite, et non pas de deux *ocreae* et d'un petit bouclier rond¹⁰². Quant à l'arène où se déroule le combat, il s'avère qu'il s'agit d'un mélange du Colisée et du *Circus Maximus*. De même, si on sait que plusieurs combats de gladiateurs pouvaient se dérouler en même temps, il est peu probable que les combattants allaient jusqu'à piétiner les corps de leurs collègues morts (l'arène était généralement suffisamment grande pour qu'ils n'aient pas à se marcher les uns sur les autres). Enfin, le sujet même du tableau est probablement aussi une erreur : la pratique du pouce renversé pourrait n'être qu'une idée fausse, propagée suite à une mauvaise traduction de texte. Malgré ce réalisme relatif, l'œuvre a été depuis régulièrement sélectionnée comme illustration, pour les chapitres consacrés aux loisirs des romains de l'Antiquité, dans les livres scolaires et les ouvrages de vulgarisation. Cette toile a aussi propagé l'image d'une société romaine antique "assoiffée de sang", aux loisirs extrêmement cruels, ce qui ne correspond pas exactement à la réalité.



© Phoenix Art Museum.

Fig. 31 : *Pollice Verso* (1872), de Jean-Léon Gérôme (*Phoenix Art Museum*, Phoenix, USA).

¹⁰² GOLVIN et LANDES 1990.



© Sir Tim Rice Collection.

Fig. 32 : *Une enfant malade au temple d'Asclépios* (1877),
de John William Waterhouse (*Sir Tim Rice Collection*).

Enfin, d'autres artistes choisissent de peindre de petites scènes plus intimistes : ils offrent ainsi du passé, à l'opposé de la toile de J.-L. Gérôme, une image beaucoup plus humaine et proche du quotidien de chacun. C'est le cas dans le tableau du peintre anglais John William Waterhouse (1849-1917), *A sick child brought into the temple of Aesculapius* (1877, fig. 32), où l'artiste représente une famille de Grecs anciens se rendant au temple d'Asclépios, dieu de la médecine, afin d'obtenir la guérison de leur petite fille malade : c'est un thème du quotidien transposé dans un cadre "exotique". La scène se déroule au cœur du sanctuaire : ses parents et ses sœurs entourent la petite fille qui dépose une offrande aux pieds de la statue du dieu. Un prêtre accompagne le rituel. En arrière-plan, s'ouvre une alcôve, à demi dissimulée par un rideau, dans laquelle on aperçoit un lit : selon les croyances des Grecs anciens, les malades doivent se plier à un cérémonial, appelé rituel d'incubation, qui consiste à passer une nuit dans l'enceinte du temple afin de recevoir en rêve des indications du dieu-guérisseur. Celles-ci sont ensuite interprétées par les prêtres d'Asclépios, ce qui permet de déterminer le traitement à suivre par le malade. Le peintre a donc effectué de véritables recherches pour son œuvre, ce que prouvent également les nombreux détails archéologiques présents dans ce tableau : un vase à figures noires aux pieds de l'autel de la statue du dieu, un trépied dans lequel l'enfant s'apprête à déposer une petite

branche de laurier, autant d'éléments que J. W. Waterhouse a probablement peints en s'inspirant d'authentiques vestiges qu'il aurait vus dans un musée londonien, afin de renforcer le réalisme de la scène.

Ainsi, l'apparition de nouvelles thématiques dans la peinture d'Histoire reflète l'évolution de la discipline au cours du XIX^{ème} siècle et de la vision que l'on a du passé à cette époque : l'Histoire n'est plus désormais uniquement le seul fait de grands personnages, souverains, généraux ou figures bibliques, mais également de millions d'inconnus dont on s'intéresse progressivement au quotidien, un quotidien que l'on imagine soit très lointain, comme dans l'œuvre de J.-L. Gérôme, soit finalement assez proche des préoccupations de tout un chacun, comme dans le tableau de J. W. Waterhouse.

4.2 - Le théâtre au XIX^{ème} siècle : vers des représentations de plus en plus élaborées

C'est au début du XIX^{ème} siècle que l'idée selon laquelle « *l'art, c'est exprimer l'essence d'une époque, en faisant oublier celle où se monte la pièce* »¹⁰³, commence réellement à se développer dans le milieu théâtral. En effet, si durant les siècles précédents acteurs et metteurs en scène tiennent peu compte des costumes et des décors dans les pièces à sujet historiques, « *les romantiques, eux vont se régaler de la reconstitution historique, et chaque pièce trouvera son Viollet-le-Duc du costume. Les pièces abondent de druides, de burgraves, de spadassins, d'héroïnes médiévales ou renaissantes* »¹⁰⁴. Ainsi, le changement apparu en peinture est en fait général à tous les arts et le théâtre n'y échappe pas. On recherche désormais l'authenticité dans tous les aspects de la mise en scène, ou du moins le réalisme : les décors, autrefois peints en trompe-l'œil sur des toiles, sont construits en trois dimensions, tandis que les costumes ne sont plus réalisés en fonction de la dernière mode, mais en fonction de l'époque à laquelle est censée se dérouler la pièce.

Le XIX^{ème} siècle est ainsi le siècle de quelques grandes fresques historiques au théâtre, comme *La Jacquerie* (1828) de Prosper Mérimée (1803-1870) qui exerce une grande influence sur le développement du genre par la suite. Certains écrivains, comme Stendhal (1783-1842) ou Alfred de Vigny (1797-1863), militent également pour un théâtre de "l'illusion parfaite" : ils souhaitent voir

¹⁰³ LOUYS 1967, p. 84.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 83-84.

abandonner la trop classique tragédie à la française en vers, pour une plus moderne en prose qui restitue de façon plus vraisemblable la réalité. Cependant les auteurs, notamment ceux de mélodrames historiques, se retrouvent très vite limités dans leurs ambitions de mises en scènes grandioses : l'apparition du "cinématographe" à la toute fin du siècle comblera donc leurs attentes.

4.3 - Le maquettisme : des cabinets privés aux grandes expositions et musées publics

Les maquettes en bois de liège, apparues au milieu du siècle précédent et conçues par des amateurs "éclairés", continuent pendant quelques décennies de connaître un certain succès : la plupart sont encore essentiellement conservées dans les cabinets privés d'amateurs d'antiquités. Mais certains d'entre eux, comme l'architecte français Louis-François Cassas, décident d'ouvrir leurs portes au public qui reste évidemment très limité, afin de permettre à ceux qui n'ont pas les moyens de voyager, de pouvoir découvrir ces trésors du passé. Les musées, au sens où on l'entend actuellement, apparaissent progressivement au cours du XIX^{ème} siècle, et dans le nord de l'Europe on n'hésite pas longtemps à utiliser ces créations, voire à en faire réaliser de nouvelles, cette fois par des architectes plus au fait de l'architecture antique.

En France, les maquettes restent longtemps loin des musées. Pourtant, à l'aube du XIX^{ème} siècle, Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1737-1800), un précurseur de l'archéologie en France, suggère de doter le musée des Monuments français qui naît au lendemain de la révolution française, d'une section archéologie, dans laquelle « *chaque type de monument serait représenté le cas échéant par une maquette grandeur nature. [Mais] dans la France de Napoléon et de la Restauration, les idées prémonitoires de Legrand d'Aussy devaient rester sans lendemain* »¹⁰⁵. Il existe également, depuis le milieu du XVIII^{ème} siècle, une tradition qui consiste à faire expédier depuis Rome des maquettes* de monuments antiques réalisées par les meilleurs jeunes architectes français, durant leur séjour dans la ville éternelle : ces *Envois de Rome*¹⁰⁶, comme on les nomme, constituent le moyen d'évaluer les progrès des lauréats du Grand prix de Rome, une bourse décernée par l'Académie de France à Rome¹⁰⁷ qui permet aux architectes les plus prometteurs d'étudier pendant trois, puis quatre ans en Italie dans les

¹⁰⁵ SCHNAPP 1993, p. 338-339.

¹⁰⁶ PINON et AMPRIMOZ 1988.

¹⁰⁷ Après différents déménagements, Napoléon Bonaparte fait l'acquisition de la villa Médicis en 1803, dans l'objectif d'y loger l'Académie et les lauréats des différentes disciplines du Grand prix.

meilleures conditions. Le travail de fin de séjour des lauréats consiste ainsi en un dossier à réaliser sur un monument romain antique, accompagné de sa restitution justifiée. Les *Envois* de Rome pourraient parfaitement être exposés dans les différents musées français, mais il n'en est rien : les maquettes sont employées, au mieux, pour l'enseignement de l'architecture antique¹⁰⁸. Il faut ainsi attendre le second Empire et les fouilles du lieu supposé de la bataille d'Alésia, pour que Napoléon III décide de faire réaliser des maquettes du site par ses architectes, afin de les exposer dans le nouveau musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye¹⁰⁹.

Mais force est de constater qu'il existe une grande différence entre la muséographie des établissements anglo-saxons et nordiques et les établissements français, et plus largement entre l'archéologie dans les pays du nord de l'Europe et en France : ouverte très tôt à l'expérimentation, à la restitution, à la mise en situation des vestiges, l'archéologie anglo-saxonne s'intéresse aux hommes du passé à travers l'étude des traces qu'ils ont laissées. L'archéologie française semble, quant à elle, beaucoup plus littéraire, cartésienne, classant, rangeant, comparant les vestiges, avant de les exposer tels des objets d'art dans des vitrines, sans forcément signaler leur usage présumé sur les cartels* qui les accompagnent. Cette différence de traitement du passé se confirme et s'affirme au XX^{ème} siècle, avant de se combler très progressivement à partir de la fin des années 1970, comme nous allons le voir dans la dernière partie de cet historique.

¹⁰⁸ Les *Envois* de Rome se limitent progressivement, au cours du XIX^{ème} siècle, à des études graphiques faites de vues de l'état actuel du monument et de sa version restituée (l'état "idéal"). À la fin du siècle, sans doute lassés de travailler toujours sur les mêmes bâtiments romains, beaucoup de lauréats du prix de Rome, pour qui le séjour à la Villa Médicis ne constitue finalement qu'une étape dans leur carrière d'architecte, se contentent souvent de copier le travail de leurs prédécesseurs, en y ajoutant quelques corrections, des couleurs ou des détails archéologiques piochés dans les musées romains (ROYO 2006, p. 101). Au début du XX^{ème} siècle, cependant, la création récente de l'École Française de Rome (1875) où séjournent de plus en plus de jeunes archéologues, entraîne de nouvelles relations amicales entre ces derniers et les locataires de la villa Médicis : dès lors, le champ des bâtiments étudiés s'élargit, certains architectes réalisent leur travail sur des bâtiments, voire des ensembles urbains, de plus en plus éloignés de Rome et travaillent quelquefois avec les archéologues, bien que sur des périodes assez limitées, seuls les plus passionnés par l'Histoire poursuivant ce type de collaborations après leur séjour romain. Celles-ci deviendront de toute façon de plus en plus rares avec l'évolution de l'Archéologie.

¹⁰⁹ LAGOUTTE 2005.

5 - Du début du XX^{ème} siècle à aujourd'hui : mettre l'Histoire à la portée de tous ?

« *Celui qui ne connaît pas l'histoire est condamné à la revivre* ». Cette affirmation bien connue de Karl Marx (1818-1883), datée de la fin du XIX^{ème} siècle, est révélatrice de la nouvelle représentation de l'Histoire qui se développe à partir de cette époque : pour le philosophe et historien allemand, la connaissance historique donne à l'Homme la possibilité de mieux comprendre le monde qui l'entoure et de s'interroger sur les erreurs commises par ses ancêtres, ce qui peut lui permettre alors d'éviter de les reproduire. L'enseignement de l'Histoire tel qu'il est donné au XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire destiné à susciter et à encourager le patriotisme dès l'enfance, est progressivement remis en question au XX^{ème} siècle : envisager le passé comme un simple enchaînement de dates et de faits, parcouru de quelques grandes figures d'importance à connaître, n'est plus jugé pertinent, en particulier après les deux conflits mondiaux qui ensanglantent le XX^{ème} siècle.

La transmission de l'Histoire aux jeunes générations devient un enjeu d'importance et la façon de le faire suscite de constants débats au cours du XX^{ème} siècle et encore aujourd'hui. Le recours aux illustrations-restitutions dans les manuels scolaires, telles qu'elles étaient envisagées au XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire créées spécialement pour cet usage et dans l'objectif avoué de « *frapper les imaginations* »¹¹⁰, devient de moins en moins courant, au profit de documents d'époque divers (peintures historiques, vestiges archéologiques, photographies, etc.). Cependant, cela ne signifie pas que le recours aux restitutions comme support pour diffuser l'Histoire se ralentit. Bien au contraire, les restitutions historiques et archéologiques semblent désormais partout : dans les journaux et les magazines spécialisés, dans les publicités, dans les loisirs, que ce soit au musée, au cinéma, à la télévision ou, même, dans certains parcs d'attractions, et bien sûr dans les ouvrages consacrés à l'Histoire et à l'Archéologie, non seulement ceux de vulgarisation, mais aussi, de plus en plus, dans les ouvrages scientifiques. La recherche d'un plus grand réalisme dans cette mise en scène du passé, déjà bien avancée au XIX^{ème} siècle, se poursuit au XX^{ème} siècle.

Une autre tendance, déjà sensible au XIX^{ème} siècle, est que la représentation du passé ne se limite plus seulement à la mise en image des grands événements et des personnages importants de l'Histoire : la vie quotidienne des femmes et des hommes "du peuple", ces millions d'anonymes autrefois ignorés, leur

¹¹⁰ CHANTE 1987, p. 267.

environnement, leurs occupations et leurs préoccupations, sont désormais étudiés et représentés. Que ce soit dans le dessin, le maquettisme, au théâtre, au cinéma, les représentations du passé sont de plus en plus "humanisées". Les auteurs de restitutions (les "restitueurs" ?), qu'ils soient chercheurs, enseignants, artistes, journalistes ou simples amateurs passionnés, ont ainsi désormais à leur disposition un nombre beaucoup plus important de médias pour mettre en image l'Histoire et la transmettre par ces différents biais au grand public : ces arts et outils nouveaux que sont la photographie, le cinéma, la bande-dessinée ou, plus tard, l'informatique, sont autant de moyens auxquels on peut donc désormais recourir, en sus de ceux utilisés jusqu'alors, pour mettre l'Histoire à la portée de tous.

5.1 - Peinture, dessin

Au cours du XIX^{ème} siècle, l'Histoire de l'Art connaît une véritable révolution : l'apparition de la photographie, puis du cinéma, bouleverse profondément la conception que les artistes ont de leur métier. La peinture d'Histoire, qui occupait autrefois, avec le portrait et l'allégorie, l'une des premières places dans la hiérarchie des genres¹¹¹, devient progressivement plus marginale : en fait, à la fin du XIX^{ème} siècle, la peinture figurative en général se voit remise en question. Les grandes compositions ayant pour thème les événements historiques majeurs disparaissent donc du catalogue de sujets des artistes contemporains. Ce sont désormais des illustrateurs, plus ou moins spécialisés, qui sont le plus souvent chargés de mettre en image le passé ; il s'agit d'hommes et de femmes qui ont reçu généralement une vraie formation artistique, mais dont le travail n'est pas destiné aux grandes galeries et aux musées, à moins qu'ils ne soient archéologiques : ils reçoivent leurs commandes de journaux, de magazines spécialisés dans l'Histoire et l'Archéologie, d'auteurs d'ouvrages de vulgarisation ou encore de chercheurs. L'accroissement de la place de l'image dans le monde de l'édition, principalement dû aux progrès de l'imprimerie, permettent une diffusion de plus en plus importante des illustrations-restitutions. Dès le début du XX^{ème} siècle, le *Petit Journal illustré*, un journal très populaire, fait ainsi le pari de mettre à la

¹¹¹ En 1667, André Félibien (1619-1695), codifie ainsi la hiérarchie des genres en peinture : « *Un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes* ».

ABONNEMENTS
Trois mois Six mois Un an
FRANCE & COLONIES
4 fr. 7 fr. 50 14 fr.
UNION POSTALE
6 fr. 12 fr. 22 fr.

Le Petit Journal

— illustré —

PARAISANT LE DIMANCHE
34^e Année - N° 1691
On s'abonne dans tous
les bureaux de poste
Les Manuscrits ne sont pas rendus

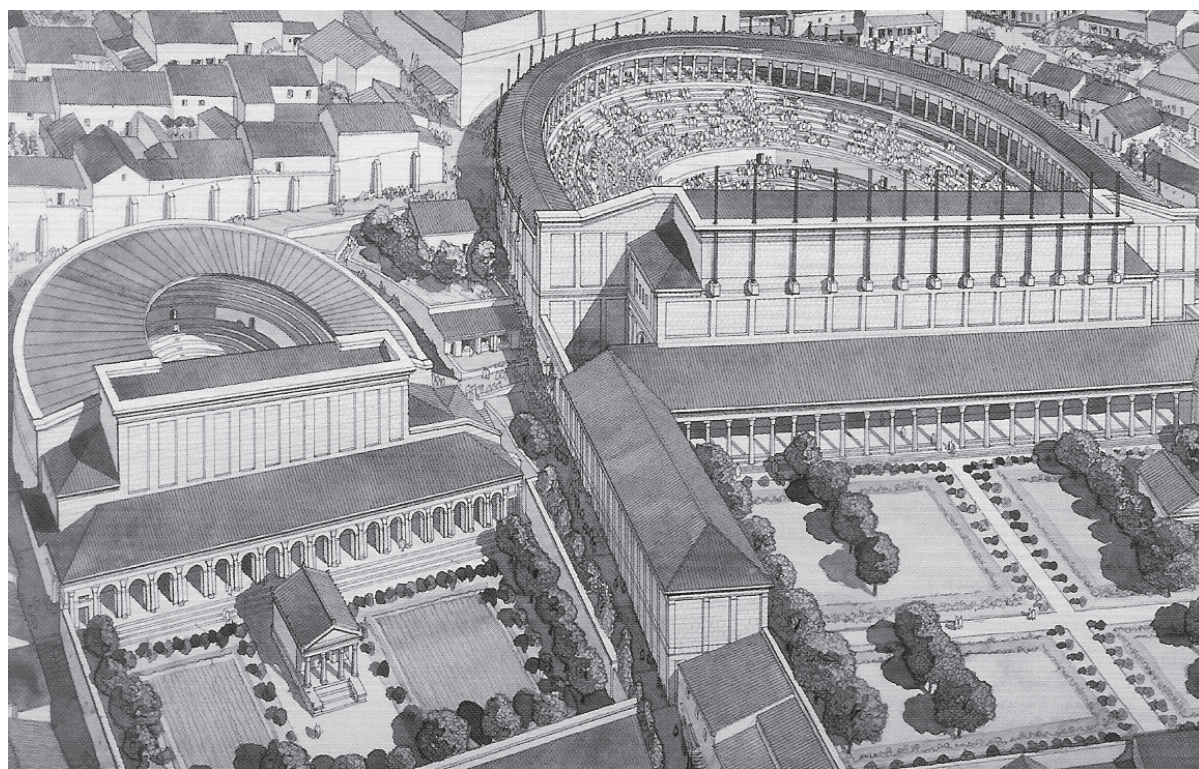


Le Passé qui revit

Sur la place Saint-Sulpice, à Paris, la Foire Saint-Germain a été reconstituée telle qu'elle était au Moyen-Âge. Au sortir de la rue parisienne toute bruisante d'autobus et de taxis, les visiteurs éprouvent un étonnement amusé à découvrir tout à coup, dans un décor de tours, de créneaux et d'échauguettes, des personnages évadés, semble-t-il, de "Notre-Dame de Paris".

Fig. 33 : "Le Passé qui revit" : une foire médiévale restituée sur la place Saint-Sulpice, à Paris, et à la une du *Petit journal illustré*, en 1923.

une chaque jour une grande illustration représentant une actualité récente ou un évènement historique dont c'est l'anniversaire, comme par exemple la mode vestimentaire en 1794, dans l'édition du 16 juillet 1894 (n°191), ou les cinq cent ans de l'épopée de Jeanne d'Arc dans son édition du 10 mars 1929 (n° 1994). La une du numéro 1691 du *Petit Journal illustré*, paru dans les années 1920, contient même deux restitutions en une, puisqu'elle représente une fête médiévale donnée à Paris sur la place Saint-Sulpice (fig. 33) : l'auteur du dessin représente ainsi la reconstitution de la foire Saint-Germain, une foire annuelle se tenant autour de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, créée au XII^{ème} siècle et qui se perpétue jusqu'à la Révolution française. Sous le regard curieux des badauds parisiens, des comédiens (professionnels ou amateurs), vêtus à la mode "médiévale", déambulent « *dans un décor de tours, de créneaux et d'échauguettes* ».

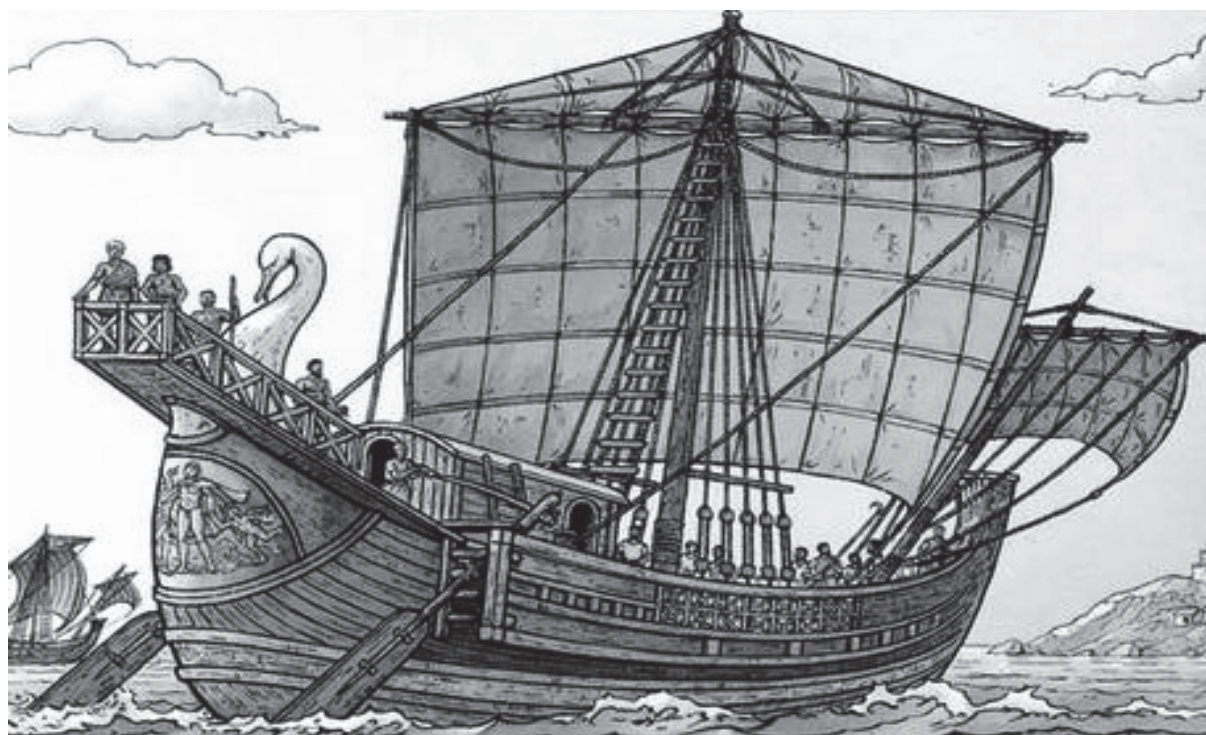


© J.-C. Golvin.

Fig. 34 : restitutions de l'Odéon et de l'Amphithéâtre de la cité gallo-romaine de *Lugdunum*, sur l'actuelle colline de Fourvière, par Jean-Claude Golvin.

Parfois, ce sont les archéologues eux-mêmes, quand ils disposent d'un certain talent artistique, qui prennent le crayon ou le pinceau pour restituer en deux dimensions leurs théories ou celles de leurs collègues : c'est le cas de Jean-Claude Golvin (1942), un architecte, archéologue et chercheur attaché au CNRS à l'université Bordeaux III Michel de Montaigne,

spécialiste de l'architecture des amphithéâtres antiques, qui depuis trente ans met son talent d'aquarelliste au service de l'Archéologie, comme par exemple dans cette restitution de l'Odéon et de l'Amphithéâtre de la cité gallo-romaine de Lugdunum, l'actuelle ville de Lyon (fig. 34). Il est l'auteur d'une centaine de restitutions, en particulier de cités antiques, dont il reconstitue la physionomie générale en fonction des dernières recherches. Le travail de documentation en amont est souvent plus approfondi quand il est réalisé par un spécialiste de l'Archéologie que lorsque les illustrations sont réalisées par des non-spécialistes, mais les conséquences d'une erreur sont également beaucoup plus importantes pour leur réputation professionnelle et scientifique, ce qui explique que la majorité des chercheurs hésitent souvent à s'impliquer en profondeur dans la réalisation de restitutions.



© J. Martin.

Fig. 35 : restitution d'une *corbita* romaine, dans la bande dessinée *Alix*, par Jacques Martin.

Enfin, l'émergence d'un nouvel Art, la bande-dessinée, encore souvent mésestimée et que beaucoup croient uniquement destinée aux enfants et aux adolescents, offre parfois la possibilité au grand public de découvrir l'Histoire sous un angle résolument ludique : de nombreux auteurs choisissent en effet de faire évoluer leurs héros dans le passé, certains n'hésitant pas à l'occasion à recréer des décors particulièrement recherchés sur le plan scientifique, travaillant même

quelquefois de concert avec des historiens ou des archéologues pour donner plus de réalisme et de véracité à leurs récits et à leurs restitutions graphiques. C'est le cas de l'auteur des aventures d'*Alix*, le belge Jacques Martin (1921-2010), dont le jeune héros voyage, à travers les vingt-neuf tomes de ses aventures, dans l'ensemble du monde méditerranéen du premier siècle avant notre ère. J. Martin réunit pour chacune des aventures de son héros une documentation extrêmement fouillée, comme il l'explique dans une interview à l'occasion de la parution de son album *Ô Alexandrie* (1996) : « *La genèse de cet album remonte à plusieurs années. Il est issu de nombreuses lectures et de voyages que j'ai effectués en Égypte [...] Je l'ai enrichie avec de nombreuses lectures, des fouilles dans les bibliothèques, etc. [...] Aller sur place, me trouver sur les lieux où va se dérouler l'histoire, est essentiel. J'ai suivi les pas d'Alix et de Cléopâtre dans les lieux mêmes où se déroule cette aventure. Cela m'aide au niveau du scénario. Je n'aurais pas pu donner à ce livre la qualité qu'il a si je n'avais pas été sur place. J'ai pris des milliers de photos. Les hiéroglyphes sont rigoureusement exacts. Mais nous [J. Martin et son assistant Gabriel Moralès] avons dû faire des reconstitutions, aussi, nous avons inventé des endroits. C'est obligatoire, car il ne reste que des ruines qui ne dépassent pas le mètre de haut, ce qui est peu ! Beaucoup de choses ont disparu, ont été détruites* »¹¹². L'auteur soigne ainsi l'ensemble des éléments de ses décors¹¹³, qu'il s'agisse de l'architecture des édifices, des costumes de ses personnages ou, comme dans l'image sélectionnée pour ce chapitre, des moyens de transport utilisés par Alix et ses compagnons : le dessinateur représente ainsi une *corbita*, un navire commercial de grandes dimensions typiquement romain (fig. 35), dont la poupe relevée en forme de col de cygne est connue pour être représentée sur l'une des faces du sarcophage de Sidon, exécuté au cours du I^{er} ou du II^{ème} siècle de notre ère. Si J. Martin, qui crée, en plus d'Alix, six autres personnages dont les aventures se déroulent à différentes époques de l'Histoire, permettant ainsi à ses lecteurs de découvrir d'autres périodes que celle de la Rome antique, choisit de donner une tonalité extrêmement sérieuse à ses ouvrages, d'autres choisissent un ton résolument plus humoristique, tels qu'Albert Uderzo et René Goscinny avec les personnages d'Astérix et Obélix. Ce sont des albums extrêmement populaires, mais aux décors bien moins soignés que ceux des

¹¹² <http://www.momes.net/BD/100ans/jmartin.html>

¹¹³ Certains spécialistes ont cependant régulièrement reprochés à l'artiste des approximations dans ses dessins, l'exemple le plus flagrant étant la présence de l'ancien musée dans une vue "antique" de l'Acropole d'Athènes.

aventures d'Alix, avec de nombreux anachronismes (bien que les nombreux clins d'œil et références des auteurs démontrent qu'ils ont une connaissance assez approfondie de leur sujet). Cependant, les aventures des deux guerriers gaulois ont sans doute permis à de multiples générations de Français, et autres¹¹⁴, de découvrir le monde romain antique et ont même pu être à l'origine de quelques vocations¹¹⁵.

5.2 - Maquettisme : des maquettes concrètes aux modèles virtuels

Les réalisations du XVIII^{ème} siècle font désormais l'objet d'un certain désintérêt, voire d'un véritable mépris : ainsi, en 1902, à propos de la collection Cassas, acquise soixante-quinze ans plus tôt (fig. 24) on lit que « *Daumet, Pascal, Moyaux et Guadet, professeurs et chefs d'atelier, sont d'avis que « les petits modèles en bois, liège ou plâtre ne sont d'aucune utilité pour les études, [qu'] ils sont de nature à fausser le goût... » [et qu'] il faut « les soustraire aux yeux des élèves »* »¹¹⁶. Ces réalisations d'amateurs, qui n'ont pas reçu de formation spécifique en architecture ou en Archéologie, autrefois si populaires, sont donc reléguées dans les réserves, voire détruites.

Si la tradition des *Envois* sous forme de maquettes réalisées par les pensionnaires de la villa Médicis a disparu, remplacée très vite par des *Envois* graphiques, l'un d'entre eux, Paul Bigot (1870-1942), un jeune architecte normand qui obtient le Grand prix de Rome en 1900, la ressuscite, si l'on peut dire, mais de manière beaucoup plus spectaculaire. À l'origine, P. Bigot souhaite faire du seul *Circus Maximus* son projet d'étude de fin de séjour : il réalise dans ce but une maquette en argile du monument, ce qui est assez courant, afin de trouver le meilleur angle de vue pour la future restitution graphique. Mais, contrairement à la plupart de ses camarades qui utilisent uniquement les textes anciens et des représentations antiques des monuments qu'ils restituent (que ce soit sous la forme de peintures, de sculptures ou même de monnaies), P. Bigot veut aller plus loin et demande l'autorisation de réaliser de véritables fouilles sur le site, qui se poursuivront durant quatre

¹¹⁴ Les aventures d'*Astérix le Gaulois* ont été traduites en cent sept langues et environ 325 millions d'albums ont été vendus dans le monde, dont 95 millions seulement pour les pays francophones (source Wikipédia).

¹¹⁵ LOUYOT 2011.

¹¹⁶ *Roma Antiqua. Envois des architectes français (1788-1924). Forum, Colisée, Palatin*, p. XXV.

ans. Il décide ensuite de restituer également l'environnement immédiat du *Circus Maximus* et, progressivement, son projet initial se transforme en l'idée un peu folle de réaliser une maquette au 1/400^{ème}, qui restituerait la totalité des connaissances accumulées sur l'architecture de la Rome du IV^{ème} siècle ; il s'agit d'une véritable œuvre encyclopédique, dans laquelle P. Bigot se lance avec enthousiasme en 1904. Il parvient à obtenir divers financements, ainsi que le soutien de Mgr Duchesne, alors directeur de l'École Française de Rome, où il se rend très régulièrement pour travailler, ce qui lui permet de demeurer à Rome bien au-delà des quatre ans habituellement accordés aux lauréats du Grand prix. S'il choisit la Rome du IV^{ème} siècle après J.-C., c'est qu'elle est, selon lui, l'époque où la ville se trouve à son apogée sur le plan architectural : cela lui donne surtout la possibilité de représenter l'ensemble des grands monuments romains. Le plan-relief, fait de « *modules de plâtre conçus pour être assemblés et pourvus, pour les plus grands, d'armatures de bois ou de métal prises dans de la filasse* »¹¹⁷ et qui atteint les 50 m², est finalement exposé lors de l'Exposition Internationale de Rome de 1911 (fig. 36), à la section Archéologie, où il est présenté comme un « *évènement exceptionnel* »¹¹⁸, dans une salle qui lui est spécialement dédiée. Pour accompagner sa maquette, l'architecte a conçu une plaquette explicative très détaillée¹¹⁹, justifiant chacun de ses choix, et qui est selon lui aussi importante que le plan-relief lui-même. La maquette obtient deux ans plus tard, après le retour définitif de P. Bigot en France en 1912, la médaille d'honneur lors du Salon des artistes français. L'architecte décide la même année de faire réaliser, à partir de la maquette en plâtre, un relief en bronze. Le projet n'est achevé que vingt ans plus tard¹²⁰, après de multiples péripéties¹²¹. Entre-temps, P. Bigot s'est lancé dans la réalisation de plusieurs copies de sa maquette, dont un exemplaire, aujourd'hui disparu, destiné au *Museum of Pennsylvania*, aux États-Unis. L'architecte poursuit parallèlement une brillante carrière : après avoir participé aux travaux de reconstruction des villes ravagées par la Grande Guerre, il est nommé en 1925 professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-arts, puis, en 1931, il est élu membre

¹¹⁷ ROYO 2006, p. 27.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ BIGOT 1911.

¹²⁰ Le plan-relief en bronze, malgré les frais importants qu'il a occasionnés, est remis dès sa livraison dans les caves de l'Institut d'Art de Paris où il demeure jusqu'en 1989. Bien que plus solide et pratique à transporter, il n'était cependant plus évolutif une fois achevé, au contraire du modèle en plâtre que P. Bigot pouvait modifier à sa guise. C'était un défaut important qu'il comprit trop tard, une fois la commande déjà passée.

¹²¹ ROYO 2006, p. 27-33.

titulaire de l'Académie des Beaux-arts, section architecture¹²². Cependant, animé de la volonté de réaliser un plan-relief "idéal", qui présente les dernières connaissances acquises en matière d'urbanisme romain, P. Bigot se consacre jusqu'à sa mort à réactualiser constamment son travail, modifiant sans cesse sa maquette en plâtre pour y intégrer les derniers résultats des fouilles menées à Rome où il se rend régulièrement : il s'agit d'une quête sans fin, tant les recherches menées dans la capitale italienne sont de plus en plus nombreuses à partir des années 1920. Lorsqu'il décède en 1942, l'architecte lègue son œuvre à deux anciens élèves, Henri Bernard et Paul Grillo, qu'il charge implicitement de continuer son travail. Ceux-ci n'ont cependant pas son acharnement : ils récupèrent l'ensemble des modules demeurés dans l'atelier de P. Bigot, qui correspondent à deux plan-reliefs complets, et les offrent aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et à l'Université de Caen (fig. 36 bis)¹²³. Quant à la première maquette de 1911, elle est installée en 1933 à l'Institut d'Art de Paris dont l'architecte a réalisé les plans, pour servir à l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme romains : elle disparaît malheureusement lors des événements de mai 1968.



Fig. 36 : l'architecte Paul Bigot face à son œuvre, en 1911.

¹²² Où Paul Bigot est chargé à son tour de juger et d'attribuer le Grand prix de Rome à la nouvelle génération d'architectes.

¹²³ C'est finalement une équipe de chercheurs de l'Université de Caen qui a pris la "relève" de Paul Bigot, puisque depuis le début des années 2000, un projet de restitution virtuelle de la Rome du IV^{ème} siècle y est mené, sous la direction du professeur Philippe Fleury.

Mais, tandis que les musées du nord de l'Europe et d'Amérique du nord réservent une place de plus en plus importante aux maquettes archéologiques, ainsi qu'aux reconstitutions grandeur nature et aux dioramas, ce type de muséographie demeure réservé en France aux musées de sciences naturelles. Certains musées d'Histoire et d'Archéologie axent même uniquement leur présentation sur la restitution et les maquettes : ainsi, en France, à la suite de l'Exposition Internationale de Rome¹²⁴, à laquelle a participé P. Bigot¹²⁵, les maquettes réalisées pour l'occasion remportent un tel succès auprès du public que les organisateurs décident de trouver un espace d'exposition permanent afin de les accueillir. Après de multiples déménagements, ces maquettes constituent tout d'abord la base de la collection du *Museo dell'Impero Romano*. Mais, après que de nouvelles expositions ont augmenté leur nombre de manière significative, on décide de les déménager une nouvelle fois dans un immense hall d'exposition qui doit être construit à l'occasion de l'Exposition universelle de Rome que le dictateur Benito Mussolini veut organiser pour les vingt ans du fascisme, en 1942. La seconde guerre mondiale stoppe net le projet, mais finalement, dans les années 1950, la mairie de Rome achève l'édifice qui devient le *Museo della Civiltà Romana*¹²⁶. Ouvert au public en 1955, le bâtiment abrite plusieurs centaines de maquettes et fac-similés, le clou de l'exposition étant le plan-relief de la Rome du IV^{ème} siècle (fig. 37), réalisé par Italo Gismondi et directement inspiré par l'œuvre de P. Bigot. Le musée offre en outre la possibilité d'une double visite : elle peut être soit thématique, soit chronologique¹²⁷.

¹²⁴ Organisée dans les salles des Thermes de Dioclétien, sous la direction de Rodolfo Lanciani, dans le cadre des célébrations du cinquantenaire de l'Unité italienne.

¹²⁵ BIGOT 1911.

¹²⁶ LIBERATI SILVERIO 1987.

¹²⁷ Malgré tout, on peut regretter que le bâtiment et sa muséographie aient mal vieilli : s'il reste un passage obligé pour la plupart des excursions scolaires, le Museo della Civiltà Romana mériterait un véritable réaménagement afin d'être modernisé, les maquettes étant parfois répétitives ou abimées. Cependant, les actualités de l'archéologie en Italie pour l'année 2010 laissent malheureusement penser que c'est un problème qui touche la plupart des sites et musées italiens et la réfection de maquettes est sans doute moins urgente que la sauvegarde de certains sites véritablement en danger.



© Museo della Civiltà Romana.

Fig. 37 : maquette de la Rome du IV^{ème} siècle, réalisée par Italo Gismondi
(Museo della Civiltà Romana, Rome, Italie).

Il faut attendre les années 1970, voire 1980, pour que les musées français commencent à s'ouvrir à leur tour véritablement à la restitution, à travers l'utilisation de maquettes et de restitutions grandeur nature. Pincevent (Seine-et-Marne) est le premier site français à avoir fait l'objet d'une restitution grandeur nature : en 1974, le Pr. André Leroi-Gourhan, qui dirige les fouilles du site depuis dix ans, décide de faire restituer plusieurs tentes magdaléniennes « *aux endroits mêmes où les principaux foyers domestiques avaient été découverts* »¹²⁸. L'expérience fait même l'objet d'un documentaire, *L'homme de Pincevent*. Quelques années plus tard, en 1978, le premier parc archéologique de restitution, l'Archéodrome de Beaune (Côte-d'Or), voit également le jour en France : ce musée archéologique en plein air propose alors plusieurs reconstitutions grandeur nature, entièrement visitables, dont deux maisons du Néolithique final et une villa gallo-romaine. La vogue des parcs de restitution se développe rapidement en France jusqu'à la fin des années 1990, avant de connaître après cette date un sérieux ralentissement. L'Archéodrome ferme ainsi finalement ses portes en 2005, sa fréquentation étant passée de 250 000 visiteurs au début des années 1980 à seulement 40 000 en 2004 :

¹²⁸ "À Pincevent, reconstitution des tentes de chasseurs de rennes", p. 46-51.

on explique cette baisse d'affluence par une absence d'investissements, suivie par une lente dégradation du site¹²⁹. Ce type de muséographie existe pourtant depuis déjà longtemps en Europe du nord, sans jamais avoir connu de baisse de succès. Le musée d'Unteruhldingen¹³⁰, en Allemagne, au nord-ouest du lac de Constance, est le plus ancien du genre : il fut bâti entre 1922 et 1940, dans l'objectif de restituer un village lacustre de l'Âge de fer sur pilotis. Le parc de Lejre¹³¹, au Danemark, a été créé en 1964¹³² : à l'origine, il ne proposait qu'une restitution du village de l'Âge de fer de Lethra, puis il s'est progressivement développé au fil des décennies. Un camp préhistorique a été ajouté, puis un marché viking et une ferme du XIX^{ème} siècle. L'ensemble s'étend aujourd'hui sur quarante-cinq hectares et propose même aux familles motivées des séjours immersifs¹³³.



Fig. 38 : reconstitution en images de synthèse de l'abbaye de Cluny III (1992).

¹²⁹ Source *Wikipédia*.

¹³⁰ <http://www.pfahlbauten.eu/fr/le-musee-des-palafittes/promenade-virtuelle.html>

¹³¹ HANSEN 1977.

¹³² <http://www.sagnlandet.dk/English.1192.0.html>

¹³³ Ces séjours immersifs consistent à vivre durant quelques jours, en famille ou entre amis, à la manière des hommes et des femmes de l'Âge de fer ou du haut Moyen-âge, par exemple. Sans eau courante, ni électricité, les participants peuvent adopter le style vestimentaire des Vikings ou des paysans du XIX^{ème} siècle.

Enfin, dans les années 1980, un nouveau type de restitution archéologique apparaît : le modèle virtuel sur ordinateur, tout d'abord en images de synthèse, puis en réalité virtuelle. La D.A.O. (Dessin Assisté par Ordinateur), déjà adoptée depuis plusieurs années par les chercheurs anglo-saxons, est utilisée pour la première fois par les archéologues français en 1990 : elle permet la restitution des différentes phases d'évolution du temple de Karnak, en Égypte, sur lequel travaille une équipe de chercheurs depuis de nombreuses années. Le Mécénat Technologique et Scientifique d'EDF (Électricité De France), qui utilise déjà la DAO pour la conception de ses centrales nucléaires, finance et collabore au projet¹³⁴.

En 1992, les élèves de l'École des Arts et Métiers renouvèlent l'expérience, en réalisant cette fois un modèle virtuel de l'abbaye de Cluny III (Fig. 38) ; Cette expérience fut la première d'une série de trois projets montés autour de l'abbaye, le dernier en date ayant été présenté en 2010, à l'occasion du 1100^{ème} anniversaire de la fondation monastique. L'intérêt de cette dernière expérimentation réside principalement dans le fait que contrairement à celle de 1992, elle s'appuie sur une véritable discussion entre historiens, historiens de l'Art et archéologues, qui se sont régulièrement rencontrés pour décider de chacune des images montrées. Le site historique est donc aujourd'hui à la pointe dans l'utilisation des nouvelles technologies, étant ainsi l'un des premiers à s'être lancé dans l'aventure de la réalité augmentée au tout début des années 2000¹³⁵.

Cependant, après la première modélisation de l'abbaye de Cluny III, il faut attendre 1997 pour que l'expérience de la 3D soit à nouveau tentée par une équipe française, avec la restitution en images numériques du sanctuaire d'Athéna Pronaia à Delphes (site de Marmaria)¹³⁶, à l'occasion du 150^{ème} anniversaire de la création de l'École Française d'Athènes : lancé une nouvelle fois par le Mécénat Technologique et Scientifique d'EDF, le projet est mené en partenariat avec la Maison de l'Archéologie de Bordeaux et la Direction des Etudes et Recherches d'EDF. Depuis le début des années 2000, l'usage de la restitution numérique est en progression constante : les modèles virtuels sont devenus particulièrement populaires auprès du grand public et des médias.

¹³⁴ ALBOUY 1991.

¹³⁵ MULLER 2003, p. 97-99.

¹³⁶ BOMMELAER 1997.

5.3 - Du théâtre au cinéma, du cinéma à la télévision : l'Histoire sur tous les écrans

Alors que le théâtre, depuis la Renaissance, a évolué vers une restitution* de plus en plus méticuleuse de la réalité historique, aussi bien à travers ses costumes que ses décors, il connaît, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, une profonde remise en question de ses fondements. Comme l'ensemble des expressions artistiques, l'art théâtral cherche un nouveau souffle : tandis qu'au même moment le mouvement impressionniste révolutionne la peinture et que naît l'art abstrait, le réalisme, qui dominait l'ensemble du théâtre en cette fin de XIX^{ème} siècle, se retrouve lui aussi désavoué. Deux reproches sont principalement adressés au théâtre naturaliste : en premier lieu de n'offrir qu'une représentation superficielle de la réalité, en oubliant qu'il existe une vérité bien plus profonde à rechercher dans la spiritualité ou l'inconscient (la psychanalyse naissante exerce son influence dans de nombreux domaines) ; en second lieu, de n'être plus qu'un simple divertissement populaire, très loin de sa fonction antique originelle. Apparu aux temps du développement de la philosophie et de la démocratie, le théâtre a perdu le rôle spirituel et politique qu'il tenait à cette époque. L'avant-garde intellectuelle veut renouer avec ce passé et régénérer le théâtre en profondeur, en recourant au symbole, à l'abstraction et au rituel. De fait, si une minorité continue malgré tout à offrir des représentations théâtrales fondées sur une représentation vraisemblable du passé, notamment la Comédie-Française, dont le répertoire demeure très classique et la mise en scène relativement traditionnelle, ce n'est plus désormais dans le théâtre contemporain qu'il faut chercher une restitution historique scrupuleuse. Le théâtre perd également une grande part de son public : d'art populaire, il deviendra peu à peu, au cours du XX^{ème} siècle, un art relativement fermé et réservé à une certaine élite intellectuelle. Mais tandis que le théâtre populaire s'éteint, un autre art, à peine naissant en cette fin de XIX^{ème} siècle, en reprend largement le flambeau.

Le cinéma, car c'est évidemment de lui qu'il s'agit, va ainsi très souvent, et dès ses débuts, se tourner vers l'Histoire ou la mythologie afin de puiser les sujets de ses scénarii : *« avec le septième art, l'histoire entre dans la vie des spectateurs, toutes couches sociales confondues ; elle devient vivante, tangible comme jamais auparavant »*¹³⁷. Les spectateurs

¹³⁷ DUMONT 2009, p. XVII.

de l'époque se précipitent ainsi dans les baraques des forains où ont lieu la plupart des premières projections cinématographiques, pour voir de petits films de quelques minutes à peine (voire moins), mettant en scène des empereurs fous (*Néron essayant des poisons sur un esclave*, de Georges Hatot, France, 1896), des amours mythiques, tels que ceux de Cupidon et Psyché (*Cupid and Psyche*, de Thomas Edison, USA, 1897) ou *Neptune et Amphitrite* (Georges Méliès, France, 1899), des événements déjà maints fois représentés en peinture, comme *La Naissance de Vénus* (Ferdinand Zecca et Maurice Caussade, France, 1899) ou encore des épisodes de l'*Odyssée*, comme cet *Ulysse et Polyphème* tourné en 1905 par Georges Méliès. Ce sont des thèmes qui, aux yeux du spectateur d'aujourd'hui, peuvent paraître surprenants. En effet, si l'œuvre homérique est chaque année réinscrite au programme des collégiens français et reste donc bien ancrée dans l'imaginaire du grand public, la plupart de « ces histoires ne sont pas, ne sont plus à la portée du premier venu. Des professeurs de lettres classiques auraient même besoin d'un dictionnaire mythologique pour en comprendre quelques-unes »¹³⁸. Alors comment expliquer que ces thèmes, qui nous sembleraient quelque peu élitistes aujourd'hui, aient fait l'objet de nombreux films à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle ? Car dès l'origine le cinéma est un art populaire, même dans le genre historique. C'est tout simplement que « la loi de l'offre et la demande s'applique aussi au cinéma : on donne et on redonne au spectateur ce qu'il a envie de voir. [Et] si le chaland [...] se précipite pour voir ces épisodes, c'est que tout simplement la mythologie est un sujet courant, connu, aimé, sans qu'il soit nécessaire d'avoir fait ni du latin (ce qui est rare quand on a été au collège) ni du grec (ce qui est moins rare). La mythologie s'étalait au début du [XX^{ème}] siècle sur les chromos, les images d'Épinal ou d'ailleurs, les emballages de chocolat, de biscuits ou de bonbons »¹³⁹. Il existe ainsi des modes dans les sujets restitués au cinéma, et même pourrions nous dire, dans les sujets restitués tout court.

Si les premiers films historiques (ou mythologiques) ayant pour thème l'Antiquité sont logiquement produits en France, pays de naissance du cinéma, les États-Unis et l'Italie deviennent très rapidement les deux principaux rivaux dans ce domaine : ainsi, tandis

¹³⁸ AZIZA 2009, p. 24.

¹³⁹ *Ibidem*.

qu'Hollywood produit des *epics* à la chaîne, aux budgets de plus en plus conséquents, l'Italie se lance de son côté, au nom de "l'héritage culturel", dans la réalisation de *péplums*¹⁴⁰, avec des moyens généralement plus restreints. Contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, les Américains se préoccupent plus de la vérité historique que les Italiens qui, au fil des décennies, tournent des films de plus en plus médiocres : dans les *Hercules* et les *Macistes*, l'Antiquité ne semble être qu'un vague prétexte pour mettre en scène les exploits surhumains de héros "bodybuildés". Les deux genres connaissent finalement un sérieux ralentissement à partir du milieu des années 1960, les Italiens se lançant à cette époque dans un nouveau type de film historique, paradoxalement très américain (mais délaissé par son pays d'origine), le *western*.

Le film historique, de sa naissance à aujourd'hui, n'a donc cessé de mettre en images notre passé, préférant cependant restituer dans des fresques grandioses les destins d'exceptions et les règnes tumultueux de grandes figures historiques (souvent les mêmes fig. 39 à 42), plutôt que les existences plus banales du commun des mortels. Les réalisateurs appliquent au cinéma le même principe au théâtre, à savoir que le vraisemblable l'emporte sur le vrai. Ainsi, il serait quasiment impossible de citer un seul film où la vérité historique et archéologique, que ce soit par l'intrigue, les personnages ou les décors, n'ait pas été au moins une fois volontairement enfreinte par simple commodité scénaristique. Et que dire des erreurs involontaires, qui se comptent, elles, par dizaines, voire par centaines, même dans les productions qui se targuent d'avoir voulu s'approcher au plus près de la réalité historique ! Nous passerons rapidement sur les bracelets-montres et baskets

¹⁴⁰ L'*epic* est le nom donné au film historique se déroulant dans l'Antiquité aux États-Unis, tandis que le terme *péplum*, "trouvaille" d'un critique français à la fin des années 1950, désigne le même type de film, mais plus particulièrement ceux se déroulant dans la Grèce et la Rome antique, et ne s'applique donc pas à la majorité des films américains. Pourquoi faire une telle différenciation ? Le fait est que plus de 70% des productions réalisées des années 1900 à 1960 par les studios d'Hollywood traitaient de l'histoire religieuse (en particulier des récits de l'Ancien Testament), tandis qu'en Italie, seulement 15% des films de cette période étaient consacrés à ce même sujet (et ce malgré l'importance du catholicisme en Italie). Frédéric Martin (*L'Antiquité au cinéma*, 2002) explique cette surabondance de films consacrés à l'histoire du peuple hébreu par le fait que la plupart des propriétaires des grands studios californiens étaient eux-mêmes d'origine hébraïque et souhaitaient promouvoir le mouvement sioniste, en s'appuyant sur ce nouveau média qu'était alors le cinéma.

régulièrement oubliés par les acteurs et figurants lors des tournages de scènes censées se dérouler dans la Rome antique ou en plein Moyen-âge : ce sont des erreurs classiques d'inattention. Par contre, il est plus grave que les décorateurs ne semblent souvent avoir pour seul souci que de "faire antique" (ou "médiéval" ou "renaissant"), sans se préoccuper de l'époque exacte à laquelle se passe effectivement le film : ainsi, dans le film *Cleopatra* (fig. 41)¹⁴¹, la villa de Jules César se retrouve décorée de statues d'empereurs romains, une erreur particulièrement grossière que l'on retrouve dans des films plus récents, comme *Alexander*¹⁴², où l'on peut découvrir la terrasse du pharaon Ptolémée I^{er} elle aussi décorée de ces mêmes statues. Les équipes de décorateurs se contentent en fait généralement de placer ici et là des éléments symbolisant dans l'esprit du grand public un période historique, faisant fi des évolutions artistiques et des réalités historiques. Dans le film *Troy*¹⁴³, les éléments du décor et les références sont ainsi principalement issus de la Grèce classique, alors que l'action du film se déroule à l'âge du Bronze : on peut ainsi voir le roi Agamemnon recevoir comme cadeau un vase à figures rouges et, lors des funérailles du prince troyen Hector, tué par Achille, une restitution du rituel grec consistant à déposer des pièces sur les yeux du mort avant sa crémation, afin de payer le passage du mort dans l'au-delà (en réalité, la pièce était plutôt placée dans la bouche du mort). Malheureusement pour l'allemand Wolfgang Petersen, réalisateur du film, la technique des vases à figures rouges est mise au point au V^{ème} siècle avant notre ère, et à l'âge du Bronze la monnaie n'existait pas encore. Aujourd'hui, s'il est vrai que tout réalisateur d'un film historique digne de ce nom s'entoure de spécialistes qui le conseilleront "efficacement", afin d'éviter le moindre anachronisme, ce que prétend d'ailleurs avoir fait Wolfgang Petersen pour *Troy*, attirer le grand public dans les salles obscures et éviter de trop le désorienter, même au prix d'erreurs archéologiques grossières, restent la priorité.

¹⁴¹ *Cleopatra (Cléopâtre)*, Fiction Historique (4h11), Réalisation Joseph L. Mankiewicz, USA, 1963.

¹⁴² *Alexander (Alexandre)*, Fiction historique (2h55), Réalisation Oliver Stone, USA, 2004.

¹⁴³ *Troy (Troie)*, Fiction historique (2h42), Réalisation Wolfgang Petersen, USA/Grande-Bretagne/Malte, 2004.



© William Fox.



© Warner Bros.

Fig. 39 et 40 : *Cleopatra* (1917), de J. G. Edwards et *Land of the Pharaohs* (1955), d'Howard Hawks.



© Twentieth Century Fox.

Fig. 41 : *Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz.



© PolyGram Film.

Fig. 42 : *Elizabeth* (1998), de S. Kapur.

La télévision qui naît une trentaine d'années après le cinéma, s'intéresse elle aussi très tôt à l'Histoire¹⁴⁴. Une des principales différences entre les réalisations sortant en salles obscures et les téléfilms historiques, est que ceux-ci, se déclinant souvent en séries de plusieurs épisodes, disposent d'un peu plus de temps pour approfondir intrigues historiques et personnalités de leurs héros. Les œuvres télévisuelles hésitent également parfois moins à restituer des sujets et des époques qui sont délaissées par le 7^{ème} art : la Préhistoire, par exemple, si absente au cinéma (la seule œuvre "sérieuse" qui lui ait été consacré reste la *Guerre du feu*, de Jean-Jacques Annaud, qui date de 1981), est ainsi l'objet à la télévision de nombreux documentaires et documentaires-fictions¹⁴⁵. En France, l'*Odyssée de l'Espèce* (fig. 43 et 44), un documentaire-fiction réalisé en 2003 par Jacques Malaterre, qui restitue l'évolution humaine depuis les premiers hominidés jusqu'à *Homo sapiens sapiens*, remporte ainsi un franc succès lors de sa première diffusion : cette réalisation, fondée sur les théories du

¹⁴⁴ BOURDON 1988.

¹⁴⁵ Le documentaire-fiction, genre né il y a une quinzaine d'année en Grande-Bretagne, mêle, avec plus ou moins de bonheur selon la production, documentaire historique et images de reconstitution.

paléanthropologue Yves Coppens¹⁴⁶, qui a également étroitement collaboré à l'élaboration du scénario, réalise même la meilleure audience de l'année 2003. En ce qui concerne le fameux principe selon lequel, dans les œuvres de fiction, le vraisemblable l'emporte sur le vrai, nous ne pouvons cependant pas noter de grandes différences entre la télévision et le cinéma : erreurs grossières, raccourcis invraisemblables, anachronismes flagrants et pures inventions peuplent généralement les productions télévisuelles. Ainsi, la récente série *The Tudors* (fig. 44)¹⁴⁷, consacrée au règne du roi Henri VIII Tudor (1491-1509-1547) et à ses différentes épouses, est un exemple typique des libertés prises avec la vérité historique dans les productions télévisuelles : parmi celles-ci, les scénaristes n'hésitent pas à fusionner plusieurs personnages historiques afin de simplifier l'intrigue et éviter probablement aux spectateurs des confusions entre les prénoms des différents personnages. Ainsi, les deux sœurs du roi, Margaret et Marie Tudor, ne sont restituées que par un seul personnage, la princesse Margaret : la raison



Fig. 43 et 44 : *L'Odyssée de l'Espèce* (2003), de Jacques Malaterre et *The Tudors* (2007/2011), de Michael Hirst.

¹⁴⁶ Ce qui a d'ailleurs été la source de la plupart des critiques qui ont visé ce docu-fiction : les théories d'Y. Coppens, l'un des "pères" de Lucy, bien que très pertinentes à une certaine époque, ne sont plus d'actualité trente ans plus tard.

¹⁴⁷ *The Tudors* (*Les Tudor*), Fiction historique (5 saisons, 48 épisodes x 52 min), Réalisation Michael Hirst, USA/ Canada/Irlande, 2007/2011.

à cela est que la fille aînée d'Henri VIII, qu'il eut avec sa première épouse Catherine d'Aragon, se prénomme également Marie Tudor, ce qui pourrait entraîner des confusions avec sa tante. Ensuite, dans la série, le destin de cette fameuse princesse Margaret est un mélange des vies de Marie Tudor, sœur cadette d'Henri VIII et d'Éléonore de Habsbourg, sœur de Charles Quint. Cependant, il ne s'agit que d'exemples parmi d'autres des raccourcis scénaristiques que l'on trouve dans cette série historique. La beauté juvénile affichée par l'interprète du roi Henri VIII, l'acteur irlandais Jonathan Rhys-Meyer (fig. 44), tout au long de la série, est probablement le fait le plus déroutant de cette production. En effet, en 1533, lors de son mariage avec sa seconde épouse, Anne Boleyn, Henri VIII Tudor a déjà quarante-deux ans. S'il ne ressemble pas encore au portrait peint par Hans Holbein le Jeune (c'est à la suite d'un accident de cheval, en 1536, où il fut gravement blessé à la cuisse, que le roi prit progressivement du poids et devint finalement obèse), il n'a rien d'un éphèbe : cependant, l'essentiel n'est pas de respecter la vérité historique en tout point, mais d'attirer le plus grand nombre de spectateurs devant la télévision, quitte à transformer "Barbe Bleue"¹⁴⁸ en "Apollon". C'est une constante que l'on retrouve dans la plupart des productions télévisuelles.

5.4 - L'expérimentation pour comprendre : la restitution vivante

Au début du XX^{ème} siècle, une nouvelle manière de reconstituer le passé se développe : la restitution vivante. Le terme englobe en fait plusieurs réalités : tout d'abord, ce que l'on nomme également expérimentation archéologique, une reconstitution scientifique visant à restituer le processus d'élaboration d'artefacts ou de procédés artisanaux ou technologiques anciens. Ce type de méthode de restitution apparaît dans la première moitié du XX^{ème} siècle, à l'initiative de certains archéologues : en France, le préhistorien Léon Coutier, vice-président de la Société Française Préhistorique en 1939, est ainsi l'un des tous premiers à recourir à la restitution vivante, en expérimentant la taille du silex dès les années 1920¹⁴⁹. Son exemple est suivi dans les

¹⁴⁸ Le personnage de Barbe bleue, issu de la tradition orale, avant d'être repris par Charles Perrault dans le conte éponyme édité en 1697, est souvent associé à la figure d'Henri VIII : le roi, qui n'eut pas moins de six épouses, fit ainsi condamner à mort la seconde et la cinquième (respectivement Anne Boleyn et Catherine Howard) pour des adultères supposés. Son physique imposant, plus d'un mètre quatre-vingt dix pour près de cent quarante kilos, est aussi probablement la raison de cette association entre le roi d'Angleterre et l'ogre du conte de Perrault.

¹⁴⁹ COUTIER 1929, p. 172-174.



© Lythos/L. Baboulin.

Fig. 45 et 46 : le préhistorien François Bordes (à gauche, dans les années 1970) est l'un des premiers archéologues à avoir expérimenté la taille du silex, pour une meilleure appréhension des artefacts par la reconstitution de leur processus d'élaboration. Aujourd'hui encore (à droite, le préhistorien isérois Régis Picavet, dans les années 2000), de nombreux archéologues perpétuent cette méthode de travail, afin de mieux comprendre non seulement l'outil, mais aussi, et surtout, celui qui l'a réalisé.



© J.-P. Mohen.

Fig. 47 : reconstitution des techniques de traction et de levage d'un mégalithe, à la manière des hommes du Néolithique final, à Bougon (Deux-Sèvres), en juillet 1979.

décennies qui suivent par quelques autres, comme Henri Breuil (1877-1961) ou François Bordes (1919-1981, fig. 45). Cependant, ces tentatives demeurent longtemps isolées et très limitées en France, tandis qu'elles se développent rapidement dans les pays anglo-saxons et nordiques. Il faut attendre la fin des années 1970 pour que les chercheurs français s'ouvrent un peu plus largement à l'expérimentation, comme avec cet exemple, réalisé en juillet 1979, à Bougon, dans les Deux-Sèvres¹⁵⁰ (fig. 47) : suivant l'exemple des expérimentations menées plus de vingt-cinq ans auparavant sur le site de Stonehenge, en Grande-Bretagne, par Richard J. C. Atkinson (1920-1994)¹⁵¹, Jean-Pierre Mohen et son équipe, qui explorent la nécropole néolithique de Bougon depuis 1972, décident de mettre en place une expérience visant à restituer les méthodes de traction et de levage des mégalithes lors de l'édification des tumulus. L'évènement, qui est filmé dans le cadre d'un documentaire sur le mégalithisme¹⁵², mobilise plusieurs centaines de personnes nécessaires pour le transport et l'élévation du bloc de trente-deux tonnes, pièce centrale de l'expérience. Si ce type de restitution expérimentale à très grande échelle demeure épisodique, les expérimentations archéologiques moins spectaculaires, mais tout aussi utiles pour faire avancer la recherche et par là même notre connaissance du passé, deviennent relativement courantes chez les nouvelles générations de chercheurs français : la taille de silex (fig. 46), le travail des peaux animales, la création des poteries ou encore la réalisation d'un feu sont autant de pratiques que l'on cherche désormais à restituer concrètement et, une fois la technique maîtrisée, à présenter à un grand public souvent très intéressé.

La seconde catégorie de restitution vivante est plus généralement le fait d'amateurs éclairés et passionnés que de chercheurs professionnels. Au croisement du théâtre historique et de l'expérimentation archéologique, ce type de restitution consiste à tenter de faire revivre le passé, en le restituant dans ses aspects les plus divers. L'objectif est ainsi de restituer non seulement les

¹⁵⁰ MOHEN 1980, p. 58-67.

¹⁵¹ En janvier 1954, le préhistorien anglais R. J. C. Atkinson qui travaille depuis plusieurs années à Stonehenge, décide de tester grandeur nature les théories qu'il a élaborées jusque là sur l'édification du site néolithique. Il a alors pour objectif de restituer les techniques de traction et de levage d'un bloc de trois tonnes. L'opération s'avère un succès et R. J. C. Atkinson fait de nombreux émules parmi les archéologues du monde entier. (Photos de l'expérimentation disponibles à l'adresse : http://viewfinder.english_heritage.org.uk).

¹⁵² *Les cathédrales de la Préhistoire*, Réalisation Jacques Audoir et Robert Clarke, France, 1979.

techniques anciennes, mais également les tenues vestimentaires, les métiers et traditions disparues, mais aussi éventuellement les habitudes alimentaires, la pharmacopée, les expressions spécifiques ou la langue de l'époque que l'on tend à faire revivre. La restitution vivante se pratique avec plus ou moins de sérieux scientifique et de souci de réalisme selon ses acteurs, mais également selon les occasions : ainsi, de la fête médiévale de village, où l'on se déguise en chevalier ou en paysanne pour "s'amuser", à l'animation muséale, où l'on restitue une bataille entre légionnaires romains et guerriers gaulois dans le cadre de l'inauguration d'une exposition temporaire (fig. 48), le terme de restitution vivante englobe de nombreuses réalités et s'avère, il est vrai, un peu "fourre-tout".



© Ambiani.

Fig. 48 : un rassemblement de groupes de restitution, en 2005, ici des membres de la troupe des Ambiani, d'après le nom du peuple qui occupait la vallée de la Somme au Ier siècle av. J.-C.

Le terme intègre des expériences aussi diverses que cette série de trente-cinq photographies qui mettent en scène la femme à travers les âges, réalisée entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle. Présentées par leur auteur au Salon de Paris, mais également reproduites dans un journal médical populaire, dans un article consacré à l'anatomie féminine

classique, ces photographies n'ont cependant pas vocation à une vulgarisation scientifique particulière (« *The photograph has few pretensions to be communicating scientific data* »¹⁵³) : ce sont des stéréoscopies destinées à être observées à l'aide d'un stéréoscope, un appareil apparu dans les années 1830-1840 et doté d'un dispositif optique permettant de donner l'illusion de la tri-dimension, un loisir très populaire à cette époque. Parmi ces photographies, une restitution extrêmement naïve (« *an extremely naïve reconstruction* »¹⁵⁴) est celle d'une femme "préhistorique" (fig. 49) : vêtue d'une tunique dévoilant totalement ses seins, parée d'un collier et armée d'un arc parfaitement anachronique, la jeune femme se tient visiblement sur une rampe d'accès pour bateau, en bordure d'un lac. La restitution n'est sans doute finalement qu'un vague prétexte pour mettre en scène une jeune femme dénudée (comme le sont les photographies de jeunes femmes de contrées "exotiques", si populaires à cette époque). Samuel Melser, auteur du passionnant article sur la "photographie préhistorique" dont est extrait cet exemple¹⁵⁵, note néanmoins que l'idéalisation que l'on retrouve dans ce cliché est très éloignée de l'image de "brute épaisse" qui est souvent associée à l'Homme préhistorique.



Fig. 49 : une femme "préhistorique", armée d'un arc (début du XXème siècle - photographie extraite de l'article de Samuel Mesler, 2008).

¹⁵³ MELSER 2008, p. 7.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

Enfin, nous achèverons notre tour d'horizon de la restitution vivante, du début du vingtième siècle à aujourd'hui, avec un dernier phénomène, celui des troupes de restitution : comme nous le prouve la une du *Petit journal illustré* datant de 1923 et présenté un peu plus tôt dans cet historique (fig. 33), les fêtes médiévales existent en France depuis au moins le début du XX^{ème} siècle. L'émergence de ce type de manifestations folkloriques est probablement à mettre en rapport avec la réhabilitation de l'époque médiévale par les artistes et les écrivains du XIX^{ème} siècle, Victor Hugo (1802-1885) et son chef-d'œuvre *Notre Dame de Paris* (1831) en tête, ou encore l'œuvre de restauration de l'architecte français Eugène de Viollet-le-Duc dont nous reparlerons plus tard. Il s'agit d'une animation populaire dont le succès s'est accru depuis une quinzaine d'années, entraînant la multiplication de troupes de restitution quasi-professionnelles, engagées pour animer ce type de festivités. Ces troupes sont composées d'amateurs passionnés, qui ont souvent commencé des études d'Histoire ou d'Archéologie (mais pas obligatoirement), avant de poursuivre généralement une toute autre voie sur le plan professionnel. Ces troupes de restitution existent à travers toute l'Europe de l'ouest et l'Amérique du nord. Évidemment, chaque troupe a son époque privilégiée, et il existe des différences selon l'Histoire de chaque pays : si, en France, les troupes se sont spécialisées dans la plupart des époques historiques, des débuts de la romanisation de la Gaule aux guerres napoléoniennes, aux États-Unis il n'y a évidemment pas (ou très peu) de troupes antiques ou médiévales, mais de nombreux groupes consacrés à l'époque de la guerre d'Indépendance ou de la guerre de Sécession.



Ainsi, le besoin de mettre en image l'Histoire et d'illustrer les écrits des historiens et, plus tard, des archéologues, sont particulièrement anciens. Les hommes n'ont en effet jamais vraiment pu se contenter d'une seule transmission orale, puis écrite, des événements du passé. La conception que l'Homme a de l'Histoire et de ses représentations a progressivement évolué au cours des siècles. En effet, le problème de la restitution et de son exactitude ne commence véritablement à se poser que lorsque la notion de patrimoine public se développe et devient une réalité sociologique et politique. Ce n'est ainsi qu'à partir du siècle des Lumières, et plus encore sous la Troisième République avec l'enseignement public, que nos sociétés prennent véritablement conscience que la conservation et la compréhension de notre patrimoine sont une exigence culturelle ; Ce lien au passé a une très forte valeur identitaire pour les peuples. C'est

donc en ce sens qu'il est du devoir des historiens et des archéologues de rendre ce passé compréhensible, pas uniquement pour une poignée de spécialistes, mais pour l'ensemble de leurs concitoyens. On pourrait presque dire qu'il s'agit là d'une mission de service public.

Cet historique de la représentation du passé achevé, nous allons maintenant nous intéresser dans un premier temps aux problématiques auxquelles sont principalement confrontés les auteurs de restitutions historiques et archéologiques au cours du processus de reconstitution. Ce travail se fera à travers la présentation et l'étude de trois exemples relativement classiques, que sont les reconstitutions d'habitats préhistoriques sous formes de maquettes, à destination d'un musée de la Préhistoire de Touraine, de la modélisation numérique du centre monumental d'une cité antique d'Albanie, et de la restitution d'un chantier médiéval en Bourgogne.

DEUXIEME PARTIE

PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES
DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE



Fig. 50 : localisation des sites du Grand-Pressigny, de Cambous, de Mizyn, de Pincevent, de Cuiry-lès-Chaudardes et de Charavines.



© Lythos/L. Baboulin.

Fig. 51 : maquette d'un abri en ossements de mammouths (Site de Mizyn, Ukraine actuelle).

CHAPITRE I

DES MAQUETTES D'HABITATS PRÉHISTORIQUES AU MUSÉE DE LA PRÉHISTOIRE DU GRAND-PRESSIGNY, EN TOURAINE. (Réalisations : Régis Picavet, Lionel Baboulin et Isabelle Reverdy-Médélice)

A la fin de l'année 2006, l'entreprise « Lythos » de Régis Picavet, préhistorien et maquettiste¹⁵⁶, reçoit une commande de la conservatrice du musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny, en Touraine. L'établissement a besoin de plusieurs maquettes qui seront installées dans l'une de ses futures vitrines, baptisée la "Ligne du Temps" (fig. 54) : le musée est en alors en pleine rénovation et sa muséographie, sans doute un peu "vieillotte", va être intégralement repensée. Grâce à l'aimable invitation de R. Picavet, j'ai pu participer, en tant que stagiaire, à la réalisation de ces maquettes.

Après une présentation générale du bâtiment et de sa muséographie, on exposera les conditions de réalisation des différentes maquettes, depuis le choix des sites à restituer, jusqu'à leur fabrication proprement dite. En conclusion, on évoquera plusieurs des problématiques essentielles concernant l'usage de la restitution en Archéologie, qui sont soulevées par l'exemple présenté dans ce chapitre : celui du choix du sujet, qui, lorsqu'il est ouvert, ne répond pas forcément qu'à des considérations scientifiques.

¹⁵⁶ REVERDY-MEDELICE 2006, p. 44-46.

1- Quatre nouvelles maquettes pour le musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny

En près d'un siècle, la commune du Grand-Pressigny et ses voisines ont livrés plusieurs centaines de milliers de lames de silex, de nucleus et d'éclats, qui témoignent de la présence dans la région d'importants ateliers néolithiques. Le rayonnement et la diffusion de ces créations sont attestés sur l'ensemble du territoire français et au-delà. Mais, si le nombre considérable d'artefacts mis au jour fait la renommée scientifique des lieux, l'analyse et la présentation de ces documents au public s'avèrent particulièrement difficiles.

Ainsi, à propos du réaménagement du musée du Grand Pressigny, J. Daniel fait le constat suivant : *« Il est toujours difficile de créer un musée d'archéologie. Surtout sans crâne de mammouth ou tête de César à montrer au public ! Il faut éviter d'aligner les vitrines d'objets aux cartels longs comme un bras, proscrire les discussions byzantines, et pourtant fournir une information de qualité. La "Préhistoire spectacle", avec force reconstitutions high-tech, fait beaucoup d'effet mais vieillit très vite »*¹⁵⁷. Le musée du Grand-Pressigny possède donc des pièces d'un grand intérêt pour un spécialiste de l'outillage en silex, mais ne compte malheureusement pas parmi ses collections des vestiges propres à attirer le grand public en masse. Aucun habitat n'a pour l'instant jamais été relié à ces lieux de production. Ce dernier est souvent prêt à se cultiver durant ses loisirs, à condition qu'on lui présente soit des vestiges réellement exceptionnels, soit une muséographie particulièrement pédagogique. C'est donc cette seconde option que le musée du Grand-Pressigny choisit au moment de son réaménagement.

Les quatre maquettes commandées par le musée à R. Picavet, ainsi que les recherches bibliographiques préalables, sont réalisées en un peu moins de quatre mois, entre décembre 2006 et mars 2007. Un délai probablement beaucoup trop court pour acquérir une connaissance approfondie de chaque site et de chaque culture représentée. Si ces réalisations paraissent vraisemblables et peuvent être présentées au grand public sans que leurs auteurs n'aient à en rougir, il n'en demeure pas moins qu'un examen un peu attentif de chaque cas, par un préhistorien connaissant bien les cultures représentées et leur architecture, révèle des erreurs plus ou moins nombreuses suivant la maquette.

¹⁵⁷ DANIEL 2010, p. 17.

1.1 - Le musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny

Tout d'abord installé à la mairie du Grand-Pressigny, lors de sa création en 1922, le musée de la Préhistoire est le fruit d'un projet né en 1910 au sein de la société de Préhistoire locale. Transféré en 1949 dans un monument majeur de la Touraine du sud, le château du Grand-Pressigny (constitué d'un donjon et d'une forteresse érigés au XII^{ème} siècle et d'un château Renaissance datant du XVI^{ème} siècle, fig. 52), le musée a rouvert ses portes en septembre 2009, après trois ans de travaux. Grâce à l'ajout d'un nouveau bâtiment, dessiné par l'architecte Bernd Hoge (fig. 53) et l'aménagement de ses caves, le musée a bénéficié d'un renouvellement complet de sa muséographie. En effet, jusqu'alors, le Grand-Pressigny ne pouvait présenter que 20% de ses collections à ses visiteurs. Il s'agit d'un problème récurrent dans de nombreux musées et que le Grand-Pressigny n'a que partiellement résolu avec son extension. En effet, si la surface d'exposition est développée de manière importante, l'objectif n'est pas de l'encombrer avec les 80% d'objets encore conservés dans ses réserves : si ces vestiges entreposés présentent un intérêt certain pour un spécialiste, il n'est pas forcément très intéressant de les présenter au public, car il s'agit généralement d'artefacts déjà présents dans les vitrines du musée et les exposer à leur tour reviendrait à aligner vingt fois le même biface ou le même racloir.

La muséographie de l'établissement est ainsi, à l'occasion de ces travaux, entièrement repensée et modernisée par la société « Gulliver Design ». Leur objectif est de permettre une circulation plus fluide des visiteurs au sein des différentes salles de l'établissement, non directive, grâce à « *une approche thématique, mettant l'accent sur l'évolution de l'équipement matériel, les changements dans l'habitat ou les pratiques funéraires et les évolutions sociales et économiques* »¹⁵⁸. Les maquettes réalisées prendront donc place dans une longue vitrine, baptisée la "Ligne du Temps" (fig. 54), où elles permettront aux visiteurs de visualiser l'évolution de l'habitat à la Préhistoire, à travers plusieurs exemples parmi les plus représentatifs. L'ajout de figurines représentant des hommes et des femmes pratiquant les activités de leur quotidien autour de ces habitats, ainsi que de différents éléments suggérant l'environnement proche, permettra au public de mieux se figurer l'usage des objets présentés dans les vitrines voisines.

¹⁵⁸ DANIEL 2010, p. 22.



© Musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny.



© B. Hoge.



© Gulliver Design.

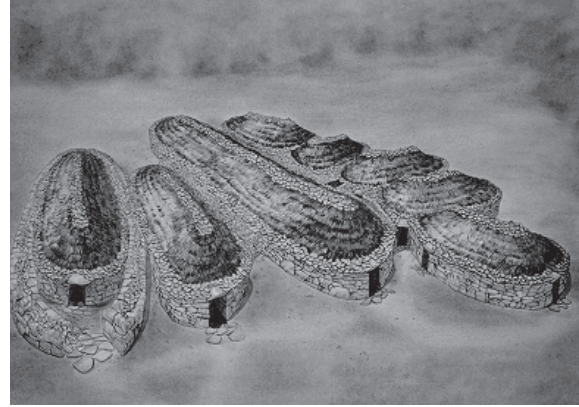
Fig. 52, 53 et 54 : le château du Grand-Pressigny, la "future" extension du musée et la vitrine baptisée la "Ligne du Temps" en réalité augmentée.

1.2 - Le choix des sites restitués en maquettes

A l'origine, le choix de la conservatrice du musée du Grand-Pressigny se porte sur trois sites français à restituer en maquettes : les sites de Charavines-les-Baigneurs (Isère), de Cuiry-lès-Chaudardes (Aisne) et de Cambous (Hérault) ¹⁵⁹. Ces trois sites datent de la même période de la Préhistoire, le Néolithique, et sont situés à l'ouest et au sud du territoire français actuel. La conservatrice les considère alors comme représentatifs des différents types d'habitats néolithiques, période à laquelle les hommes préhistoriques se sédentarisent progressivement, abandonnant le nomadisme et leurs campements saisonniers pour des habitations plus solides regroupées en hameaux ou en villages.

Mais, finalement, si les sites de Charavines-les-Baigneurs et Cuiry-lès-Chaudardes sont conservés pour le projet, celui du petit village chalcolithique de Cambous est somme toute écarté. La conservatrice du musée du Grand-Pressigny le juge trop peu connu du grand public : le site de Cambous, bien que situé dans un département très touristique, est éloigné des circuits habituels et reçoit donc peu de visites du public. De plus, en concurrence avec les sites archéologiques gallo-romains, très nombreux dans le sud de la France, il est rarement mis en avant dans les guides touristiques. Le musée du Grand-Pressigny serait l'occasion de le faire connaître, mais la conservatrice ne fait pas ce choix et décide plutôt de présenter des sites qui ne désorienteront pas les visiteurs.

¹⁵⁹ Cambous, considéré comme l'un des plus anciens villages retrouvés sur le territoire français actuel, est situé à une vingtaine de kilomètres de Montpellier. Composé de quatre groupes de huit à dix maisons, le village est bâti il y a environ quatre mille cinq cent ans et occupé durant près de quatre siècles, entre deux mille huit cent et deux mille quatre cent ans avant notre ère. Les habitants de ce village appartiennent à la civilisation dite "de Fontbouisse", du nom d'un site du Gard, où des vestiges assez semblables sont mis au jour dans les années 1940. Presque entièrement bâties en pierres sèches, une technique encore typique des architectures traditionnelles provençale et languedocienne, les habitations de ce village, fouillé dans les années 1970 et aujourd'hui entièrement visitable (fig. 55, 56 et 57), ont déjà fait l'objet de plusieurs tentatives de restitutions (fig. 58). Une restitution grandeur nature, réalisée *in situ* (fig. 59, 60 et 61), a notamment été tentée et est aujourd'hui entièrement accessible aux visiteurs du site. Plus de deux cent hameaux du même type ont été recensés, entre les départements du Gard, de l'Hérault et de l'Ardèche, dont seulement 20% ont fait l'objet de campagnes de fouilles.



© L. Perrey.



© L. Perrey.



© L. Perrey.

Fig. 55, 56, 57, 58 et 59 : le site de Cambous : vue et restitution du groupe de maisons baptisé "hameau A" ou "groupe A" et une restitution grandeur nature à Cambous.

Elle décide donc de faire plutôt restituer deux habitats mis au jour sur des sites datant du Paléolithique supérieur, certes plus anciens, mais beaucoup plus connus, à savoir les sites de Mizyn (Ukraine) et de Pincevent (Seine-et-Marne). Le premier, Mizyn, est un habitat bâti à partir d'ossements de mammouths, qui, s'il n'a pas été retrouvé sur le territoire français actuel mais dans les steppes d'Europe orientale, a fait l'objet d'une médiatisation internationale depuis sa découverte au début du XX^{ème} siècle, au sud d'une petite ville ukrainienne, Novhorod-Siversky (dans la province de Chernihiv, au nord de l'Ukraine). Le fait qu'il ait été construit principalement à partir des crânes, mandibules et défenses de mammouths, explique sans aucun doute la renommée mondiale de ce site et de ceux du même type découverts en Russie, Biélorussie et Ukraine, tant l'animal symbolise la Préhistoire. Quant à Pincevent, un campement estival de chasseurs découvert dans le sud du bassin parisien, sur la petite commune de Montereau, il a connu une célébrité immédiate lors de sa restitution grandeur nature dans les années 1970, en raison de sa grande ressemblance avec les campements des indiens nord-américains, en pleine vogue des westerns.

En fin de compte, le choix des sites à représenter en maquettes semble n'avoir plus guère à voir avec le contenu scientifique du Grand Pressigny et des sites alentours, mais d'avantage avec la volonté de faire un musée attractif ; Il faut donner un peu "à voir" au public, ce qui ne peut rarement se faire sans présenter quelques architectures. Cela ne signifie cependant pas que le musée cède aux sirènes de la « *Préhistoire spectacle* »¹⁶⁰, puisque rappelons-le, il s'agit d'une vitrine visant à donner un contexte historique aux objets présentés, une frise chronologique en trois dimensions. La décision d'y présenter des sites du Paléolithique supérieur n'a néanmoins guère de sens, à moins de vouloir créer un musée qui couvrirait toute la Préhistoire, et non plus seulement un établissement spécifiquement dédié aux ateliers néolithiques mis au jour dans la région du Grand Pressigny.

¹⁶⁰ DANIEL 2010, p. 22.

2 - Présentation des différentes maquettes

Le travail commence par des recherches bibliographiques préliminaires, afin de retrouver dans un premier temps les restitutions qui ont été tentées auparavant pour chacun des sites. L'objectif n'est pas de reproduire forcément à l'identique les différentes restitutions déjà existantes, car certaines ont déjà perdu leur validité scientifique. Mais connaître le travail déjà effectué pour chaque site est primordial, afin de limiter au maximum le tâtonnement inhérent au processus de restitution. Les sites sélectionnés ayant fait l'objet de multiples études et de plusieurs restitutions, il s'agit donc de synthétiser ces différents travaux. Dans un second temps, ces recherches bibliographiques ont pour but de retrouver les relevés de fouilles des différents sites. Grâce à ces relevés, on peut raser à l'échelle le plan au sol de chacune des futures maquettes d'habitat, mais il faut effectuer un choix : en effet, chaque relevé répertorie les fondations de plusieurs habitats, parfois d'époques différentes, de plusieurs années à plusieurs décennies d'intervalle. Les maquettes ne restitueront qu'un seul habitat par site et se doivent donc d'être les plus représentatives possible de l'ensemble. C'est plus particulièrement le cas pour les habitats des sites de Cuiry-Lès-Chaudardes et de Charavines-Les-Baigneurs, où l'on peut constater des écarts importants dans les dimensions des différentes maisons bâties (fig. 83 et 95).

Après différents calculs, on décide que les maquettes seront réalisées au 1/50^{ème} : la largeur interne de la vitrine, dans laquelle seront installées les maquettes, étant de vingt-huit centimètres, leurs bases en bois ne doivent pas excéder les vingt-huit centimètres de large. La restitution de l'habitat aux dimensions les plus importantes, c'est-à-dire celui de Cuiry-Lès-Chaudardes, ne peut pas non plus mesurer plus de seize centimètres de large, afin de laisser un espace d'au moins cinq centimètres de chaque côté de la maison restituée : les maisons retrouvées sur le site pouvaient mesurer jusqu'à quarante mètres de longueur et dix mètres de largeur ; leurs grandes dimensions sont donc la principale caractéristique qu'il faut mettre en valeur. Si les maquettes étaient réalisées à une échelle moins importante, au 1/60^{ème}, cela permettrait de restituer l'un des habitats les plus importants de Cuiry-Lès-Chaudardes, mais les autres maquettes, en particulier la tente de Pincevent, seraient en comparaison très petites et très peu lisibles pour les visiteurs du musée. Construites à une échelle plus importante, au 1/40^{ème}, la maquette de Cuiry-Lès-Chaudardes ne pourrait se fonder que sur l'une des maisons les plus petites du site et perdrait alors la particularité qui caractérise les habitats de ce site. Cependant, les

maquettes devant avoir toutes la même échelle, au 1/50^{ème} les maquettes de Mizyn et de Pincevent demeureront peu lisibles pour le public, à cause de leurs dimensions très faibles.

2.1 - Un abri épigravettien en ossements de mammouths : l'exemple du site de Mizyn, en Ukraine actuelle

Il y a environ vingt mille ans avant notre ère, au cœur des immenses steppes d'Europe orientale, sur les territoires actuels des Républiques de Russie, de Biélorussie et d'Ukraine, des groupes de chasseurs-cueilleurs se stabilisent progressivement : les migrations saisonnières de grands troupeaux d'herbivores, dues à un « *environnement de subsistance alimentaire favorable et stable* »¹⁶¹, leur fournissent viandes et fourrures en abondance. Cependant, en raison de l'absence de refuges naturels, tels que des abris-sous-roches ou des cavernes, et de la rareté des arbres, ils doivent recourir à l'un des seuls matériaux dont ils semblent apparemment disposer en quantité, les ossements de mammouths. Les bâtisseurs du campement épigravettien de Mizyn, un site mis au jour en 1907 sur les berges de la rivière Desna, au sud de la petite ville ukrainienne de Novhorod-Siversky (province de Chernihiv, nord de l'Ukraine), utilisent ainsi crânes et défenses pour former les bases et armatures de huttes plus ou moins circulaires, qu'ils recouvrent sans doute ensuite de peaux de rennes, de chevaux ou de bovidés (les peaux de mammouths semblent beaucoup moins probables, car elles devaient être beaucoup trop lourdes pour cet usage)¹⁶².

2.1.1 - Des "villages" de chasseurs-cueilleurs du Paléolithique supérieur

Depuis 1871, et la mise au jour du premier habitat de ce type à Gontsy (Ukraine actuelle), ce sont près d'une trentaine de cabanes en ossements de mammouths qui ont été découvertes. Les fouilles, récentes comme anciennes, sont complexes : tout d'abord parce que les sols d'habitats sont généralement calés dans une couche très fine. Ensuite, comment interpréter ces amoncellements d'ossements ? « *Qui nous dit que nous avons bien affaire à des cabanes en os de mammouth ? Comment ceux-ci ont-ils été assemblés ?* »¹⁶³ Pour chaque habitat, ce sont plusieurs milliers

¹⁶¹ IAKOVLEVA 2004, p. 46.

¹⁶² PIGEAUD 2005, p. 66-71.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 68.

d'ossements qui sont dégagés, pas seulement de mammouths, mais également de rennes, de chevaux, de loups, de renards polaires ou de bisons. Les structures des cabanes, faites de crânes, mandibules et défenses de mammouth sont bien lisibles sur les relevés de fouilles, comme par exemple ceux de la cabane n°1 de Mizyn (fig. 60), mais interpréter la présence et l'usage des autres restes d'animaux semble un peu plus difficile. Des crânes de loups et des ramures de rennes, par exemple, ont été retrouvés mêlés aux ossements de mammouths dans les cabanes : étaient-ils posés sur les toits des habitats ou en décoraient-ils l'intérieur ? Quant aux autres ossements, s'agit-il de vestiges de repas ou ont-ils servi à la construction des cabanes ? Autant de questions auxquelles les archéologues ne peuvent toujours pas apporter de réponses précises. Cependant, dès les années 1960, le professeur Ivan G. Pidoplichko, qui a participé aux fouilles des abris de Mizyn entre 1954 et 1956, tente une première reconstitution grandeur nature de l'un des habitats, conservée encore actuellement au musée de Kiev (fig. 61), en Ukraine.

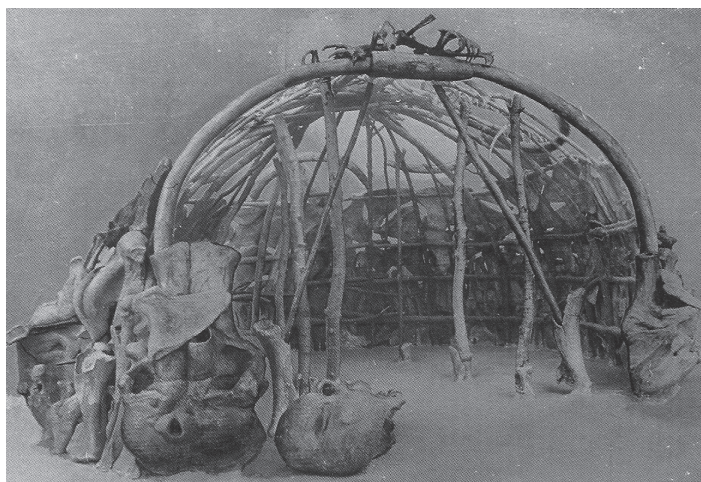


Fig. 60 et 61 : relevé de fouilles de la cabane n°1 de Mizyn et sa reconstitution dans les années 1960.

Les archéologues ont divisé les habitations mises au jour en deux grandes catégories : tout d'abord les plus anciennes, dites de type "Kostienki-Avdeevo", construites entre 24 000 BP et 21 000 BP. De formes plutôt ovales et de très grandes tailles, ces cabanes auraient pu être semi-souterraines. La première structure d'habitat de Kostienki 1, de 36 x 15 m, abritait une dizaine de foyers, alignés selon l'axe central de la plus grande longueur. La seconde grande catégorie de cabanes, dite de "Anosovka-Mizyn", aurait été édifée entre 16 000 et 13 000 BP. Elles étaient de tailles plus réduites et de formes circulaires, entre quatre à neuf mètres de diamètre, mais sans aucun doute tout aussi spectaculaires, si ce

n'est plus, que le type "Kostienki-Avdeevo". Il semble également qu'un soin tout particulier aurait été apporté à l'agencement des ossements utilisés, dans un objectif non seulement constructif et utilitaire, mais aussi peut-être esthétique et symbolique : les archéologues ont ainsi noté des compositions complexes dans l'assemblage des os de mammouths, faites de « *chevrons et zigzags* »¹⁶⁴. Le terme de village peut paraître étrange et inadapté pour désigner des ensembles d'abris aussi anciens. Cependant, en raison de l'énergie et du temps qui durent être consacrés à la construction de tels habitats, probablement plus d'une semaine de travail pour une dizaine d'hommes pour un seul d'entre eux, le terme de campement semble assez peu approprié. Ces abris étaient généralement groupés, par trois ou plus, et la surface d'occupation approchait parfois les 1000 m². Selon les archéologues, ces groupes humains avaient mis en place une forme de semi-sédentarisation plusieurs millénaires avant le Néolithique.

2.1.2 - La cabane n°1 de Mizyn

Le choix de l'habitat à restituer en maquette se porte assez rapidement sur une cabane de type "Anosovka- Mizyn", la cabane n°1 de Mizyn plus exactement, pour laquelle on dispose d'une documentation relativement abondante : il s'agit de la structure ayant fait l'objet d'une reconstitution par le professeur I. G. Pidoplichko, nous possédons donc les photos de cette expérience, ainsi que des relevés de fouilles sur lesquels il est fondé, et de différents dessins. Les maquettes* étant réalisées au 1/50^{ème} et le diamètre interne de la cabane n°1 ayant été estimé à cinq mètres, celui de la maquette* doit donc être de dix centimètres. La difficulté la plus importante de cette première maquette consiste à reproduire au 1/50^{ème} le principal matériau dont étaient constituées les cabanes de Mizyn, les ossements de mammouths : ainsi, après avoir façonné dans un polystyrène dense des défenses, une mandibule et un crâne de mammouth, en se fondant sur les différentes photos et dessins rassemblés, on a fabriqué plusieurs moules, afin de pouvoir y couler une résine teintée et obtenir plusieurs dizaines de fac-similés de chaque ossement sculpté en polystyrène (fig. 64). Ensuite ces ossements sont assemblés, à la manière d'un jeu de construction, et collés, afin d'assurer la pérennité de la maquette (fig. 65). Bien que les preuves aient disparu depuis bien longtemps, les archéologues supposent que de longs branchages pouvaient être utilisés par les bâtisseurs de Mizyn pour les toitures des cabanes : pour les reproduire, on a utilisé de fines tiges métalliques, peintes pour leur donner un aspect plus "naturel" (fig. 66 et 67). De

¹⁶⁴ IAKOVLEVA 2004, p. 50.

vrais branchages auraient pu également être utilisés, pour plus de réalisme, mais toujours par souci d'assurer la pérennité et la solidité de la maquette, la solution des tiges métalliques, plantées et collées dans la base de la maquette, a été jugée plus sûre.



© Muséum d'Histoire Naturelle.



© Muséum d'Histoire Naturelle.

Fig. 62 et 63 : une nouvelle restitution de l'habitat de Mizyn a été réalisée en 2003 par l'équipe du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris.

L'entrée de la cabane, faite de deux défenses enfoncées dans deux crânes de mammouths, diffère des deux principales restitutions de la cabane de Mizyn réalisées jusqu'à présent, celle proposée par I. G. Pidoplichko dans les années 1960 et celle réalisée en 2003 par le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris¹⁶⁵, à l'occasion d'une exposition consacrée aux mammouths : dans les deux précédentes restitutions, les défenses étaient réunies par un manchon, fait d'un fragment de défense. L'entrée restituée par I. G. Pidoplichko, qui semble avoir un peu triché avec la nature, car ses fac-similés de défenses sont droites alors qu'elles sont normalement hélicoïdales (fig. 62), est particulièrement haute et large, ce qui ne paraît pas très crédible : comme le fait remarquer Romain Pigeaud dans son article, elle a été bâtie durant la phase finale de la dernière ère glaciaire, et « *telle qu'elle se présentait ainsi, ses occupants devaient geler sur place* »¹⁶⁶. L'équipe du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris a résolu le problème en créant une avancée

¹⁶⁵ PIGEAUD 2005, p. 66-71.

¹⁶⁶ Une caractéristique qui n'a pas pu malheureusement être reproduite au 1/50^{ème}, pour des raisons techniques, liées au démoulage des fac-similés.

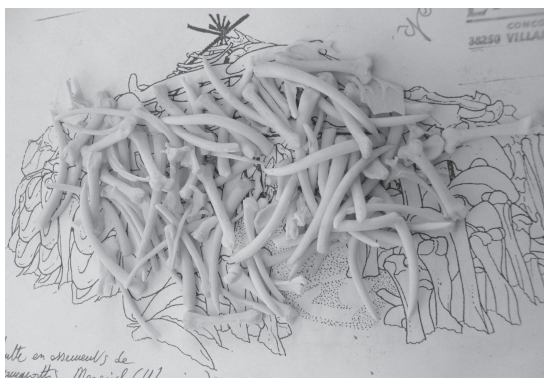
¹⁶⁶ PIGEAUD 2005, p. 70.

comparable à un auvent de tente (fig. 63), à partir de deux immenses défenses, maintenues entre elles grâce à un manchon en os et soutenues en équilibre par des branchages¹⁶⁷. C'est une proposition intéressante, mais qui paraît cependant assez improbable, si l'on imagine que des vents plus ou moins violents balayaient les steppes d'Europe orientale et risquaient d'emporter l'auvent. Les conditions climatiques qui régnaient à l'époque de l'édification de l'habitat de Mizyn sont à prendre en compte dans la restitution, ce que n'a peut-être pas fait, du moins pas en totalité, l'équipe de Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. En imaginant que plusieurs solutions ont pu être tentées par les hommes et les femmes du Paléolithique supérieur, en plusieurs millénaires de construction d'abris en ossements de mammouths¹⁶⁸, on a choisi de restituer une troisième hypothèse. L'entrée de la maquette est donc faite de deux défenses, enfoncées dans les alvéoles de deux crânes. Ces défenses se croisent en leur milieu et peuvent être maintenues ensemble grâce à des liens en cuir (non représentés sur la maquette), formant ainsi une ouverture, certes encore assez haute, environ un mètre quatre-vingt, mais qui pourrait être facilement obstruée par une tenture faite de peaux animales.

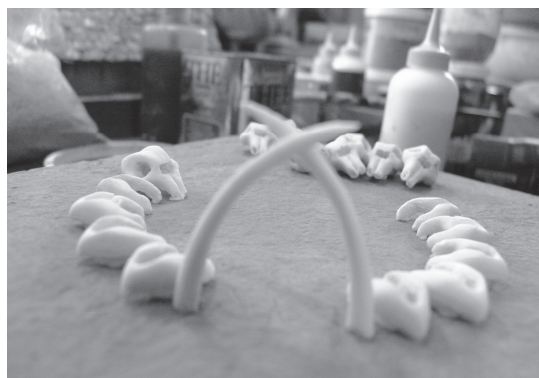
Pour reproduire les peaux de rennes, de chevaux ou de bovidés qui devaient être utilisées pour la couverture de l'édifice, divers essais furent réalisés. R. Picavet choisit finalement d'utiliser un papier fin, qu'il enduit d'un mélange de colle et de peinture afin de lui donner l'aspect d'une peau travaillée. Une fois sec, le papier est découpé, afin d'obtenir une trentaine de "peaux", qui sont ensuite collées sur la structure de la cabane. Des ossements de mammouths, mais aussi des ramages de rennes, sont déposés à la base et sur le toit de la cabane, comme les constructeurs devaient le faire afin que les peaux tiennent mieux en place et ne se soulèvent pas à cause du vent (Fig. 68 à 71). L'environnement extérieur de la cabane, tel qu'un foyer sur trépied, un chevalet sur lequel sont travaillées les peaux, des personnages travaillant à la construction de la cabane, sont ajoutés, et l'ensemble est ensuite patiné pour plus de réalisme. La cabane de la maquette est représentée encore "en chantier", ce qui laisse la liberté d'imaginer des tâtonnements dans la construction.

¹⁶⁷ PIGEAUD 2005, p. 66.

¹⁶⁸ Les tâtonnements des archéologues actuels ne sont probablement que la reproduction de ceux des hommes du Paléolithique supérieur : en plusieurs générations ils ont sans doute expérimenté de nombreuses solutions, toutes plus ou moins valables, pour leurs habitats. Ceux-ci devaient avoir tous des aspects différents, comme leurs restitutions, et affirmer que l'une d'elles serait plus "vraie" qu'une autre n'a pas forcément de sens.



© Lythos/L. Baboulin.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.

Fig. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 et 71 :
les différentes étapes de la réalisation de la maquette de Mizyn.

2.2 - Une tente de chasseurs magdaléniens : l'exemple du site de Pincevent, en Seine-et-Marne

Entre 12 000 BP et 11 000 BP, des chasseurs magdaléniens prennent régulièrement leurs quartiers d'été non loin des rives de l'actuelle Seine. Durant quelques mois, de mai à novembre, ils installent une douzaine de grandes tentes, faites de longues perches et de peaux animales, et profitent des matières premières disponibles dans les environs de leur campement pour renouveler leur équipement : ils fabriquent ainsi des outils en silex, mais aussi en os de rennes, dont ils font apparemment une grande consommation (99% des ossements retrouvés sur le site de Pincevent sont des os de rennes). En plus de la chasse aux rennes, ils pratiquent également la pêche, et bien que nous n'en ayons pas de traces indéniables, la cueillette. Cependant, nous ignorons quels végétaux ils pouvaient consommer, car les archéologues n'ont pas retrouvés de pollens dans les couches de limons dans lesquelles les vestiges du campement ont été découverts.

2.2.1 - Pincevent, un campement saisonnier de chasseurs du Paléolithique supérieur

Le site de Pincevent, sur les bords de la Seine, est une gravière exploitée à partir de 1926, jusqu'à ce que des découvertes archéologiques fortuites en 1956 y entraînent les fouilles de sauvetage d'un cimetière du V^{ème} siècle. Malheureusement, des édifices gallo-romains, un cimetière gaulois, une dizaine de foyers probablement néolithiques et certains foyers magdaléniens sont détruits par l'exploitation du site, qui se poursuit malgré l'importance des vestiges mis au jour, et qui ne prend finalement fin qu'en 1964, lorsque le terrain est racheté par l'Etat français pour faire l'objet de fouilles programmées. Le Pr. André Leroi-Gourhan et son équipe se lancent alors dans une exploration extraordinairement minutieuse du site (fig. 72) : grâce à une méthode mise au point à l'époque, consistant à couler une fine couche de latex synthétique sur chacune des strates finement dégagées pour en tirer ensuite des positifs en plâtre, le moindre détail est enregistré et conservé. Les archéologues pallient ainsi partiellement l'un des problèmes fondamentaux de la discipline, qui est que toute exploration archéologique détruit systématiquement et irrémédiablement l'objet de son étude : en moulant les différentes couches mises au jour, on enregistre ainsi la disposition exacte de chaque artefact, en relief, ce qui apporte une dimension supplémentaire aux relevés de fouilles classiques,

dessins et photographies. Les archéologues relèvent également sur un plan prévu à cet effet des éléments qui apparaissent fugacement au cours des fouilles, mais disparaissent très rapidement au contact de l'air, comme des zones colorées par des ocres rouges vifs qui s'estompent après quelques heures au soleil. Finalement, ce sont les déchets des hommes et femmes de Pincevent, éclats de silex, fragments d'os ou encore charbons, qui nous apportent des informations essentielles quant à leurs habitudes au quotidien : l'observation de leur répartition et de leur accumulation selon les zones du campement nous renseignent sur les aires de circulation, de travail ou encore de couchage. Ainsi, observant l'absence totale de déchets sur des petites aires à l'intérieur de l'habitat, des « *témoins négatifs* », le Pr. A. Leroi-Gourhan en déduit qu'elles correspondent probablement aux fourrures qui devaient être étalées à l'intérieur des tentes pour le couchage. L'étude approfondie de la moindre esquille de silex et leur remontage systématique permettent aux chercheurs de distinguer plusieurs tailleurs de pierre parmi les occupants du site, et même d'avancer l'idée que tous ne possédaient pas des niveaux de compétence semblables dans la fabrication d'outils en silex.

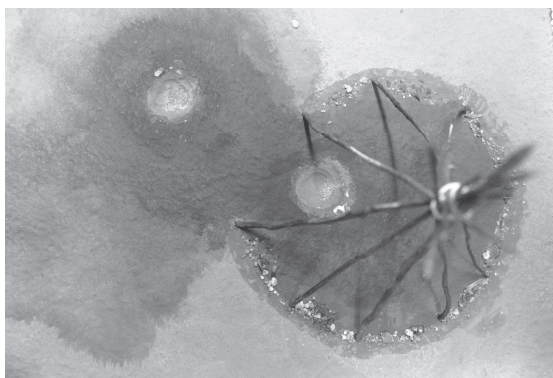
Les fouilles de Pincevent se poursuivent durant plusieurs décennies, deux mois par an, et permettent de mettre au jour les traces d'une quinzaine d'habitats, comptant chacun au moins deux foyers : l'un était probablement construit à l'extérieur de l'habitat, pour la cuisine, et le second à l'intérieur, près de l'entrée, afin de fournir un peu de chaleur à ses occupants durant la nuit ou les jours de pluies, tout en permettant à la fumée de s'évacuer. La mise en évidence d'aires d'activités parfaitement circulaires (fig. 73) conduit les archéologues à émettre l'hypothèse que les occupants du site possédaient des tentes pliables, recouvertes de peaux animales, très semblables aux tipis des Nord-Amérindiens. Après une dizaine d'années de fouille, une première restitution des habitats magdaléniens mis au jour à Pincevent est tentée en 1974 par le Pr. A. Leroi-Gourhan. Les moulages réalisés sur le terrain sont utilisés pour reproduire le sol de l'habitat, tandis qu'une élévation suivant le modèle du tipi amérindien, plausible mais non démontrée scientifiquement, permet de donner à voir dans un objectif muséographique. Cette expérience constitue donc un événement pour le monde de l'Archéologie française, puisqu'il s'agit de la première tentative d'une restitution grandeur nature par une équipe française, destinée à la fois à expérimenter les hypothèses développées jusque là, mais également à demeurer ensuite en place pour les futurs visiteurs du site (fig. 74).



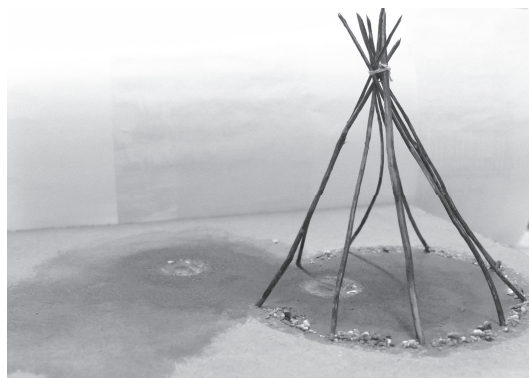
Fig. 72, 73 et 74 : les fouilles de Pincevent, durant les années 1970, les différentes zones d'un habitat et l'une des restitutions grandeur nature réalisées sur le site de Pincevent en 1974.

2.2.2 - L'habitation n°1 de Pincevent

Le choix de l'habitat à restituer pour cette seconde maquette s'avère assez rapide, puisque d'après les relevés de fouilles et l'ensemble de la documentation, il n'existe pas de différences notables entre les diverses habitations du site. Quant à l'architecture elle-même, elle est, contrairement aux habitats en ossements de mammoth de Mizyn, d'une très grande simplicité : elle ressemble aux tentes pliables que les indiens Nord-Américains transportaient avec eux lorsqu'ils suivaient les migrations d'animaux, c'est-à-dire une structure légère faites de branchages et recouvertes de peaux animales. Le travail le plus compliqué consiste, en fait, à reproduire le sol



© I. Reverdy-Médélice



© I. Reverdy-Médélice



© Lythos/L. Baboulin



© Lythos/L. Baboulin



© Lythos/L. Baboulin



© Lythos/L. Baboulin



© Lythos/L. Baboulin



© Lythos/L. Baboulin

Fig. 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81 et 82 :
les différentes étapes de la réalisation de la maquette de Pincevent.

du campement, en se fondant sur les descriptions très précises faites par les fouilleurs. L'aire d'occupation au sol des tentes de Pincevent est estimée à quatre mètres carrés, avec un diamètre interne de trois mètres environ, ce qui représente, au 1/50^{ème}, une maquette de six centimètres de diamètre, ce qui est malheureusement bien peu, mais il faut s'en accommoder.

La première tâche consiste donc à restituer, sur le socle de la maquette, la double aire d'occupation de chaque tente, colorée à l'ocre rouge (fig. 75 et 76) : celle-ci est ensuite "salie", noircie, pour un plus grand réalisme. On met ensuite en place la structure de la tente, faite de véritables branchages écorcés et assemblés par un lien en cuir, après une légère patine. Les peaux de rennes qui la recouvrent sont réalisées et collées d'après la même technique que pour l'habitat de Mizyn (fig. 77). De nouveaux branchages sont déposés sur la tente, ainsi que des ramages de rennes. Les deux foyers sont créés à partir de fins graviers et de véritables cendres (fig. 79). R. Picavet s'applique ensuite à restituer méthodiquement l'environnement de la tente : de très fins graviers, des fragments d'os et de silex, ainsi que quelques branchages et une fine végétation sont répandus sur le sol autour de l'habitat, suivant les descriptions des archéologues (fig. 78 à 80). Enfin, pour terminer la maquette, des personnages sont ajoutés pour ajouter au réalisme de la restitution : vêtus de vêtements proches des tenues traditionnelles des Inuits (comme les personnages de la maquette de Mizyn), ils sont restitués, pour l'un sortant de leur tente, et pour l'autre ranimant le foyer extérieur, au petit matin d'une fraîche journée d'automne (fig. 81 et 82).

2.3 - Une habitation danubienne : l'exemple du site de Cuiry-lès-Chaudardes, dans l'Aisne

Il y a environ cinq mille ans, entre 7500 BP et 7000 BP, des hommes et des femmes s'installent le long d'un cours d'eau, sur le territoire de l'actuelle région de Picardie. Ils appartiennent à la culture dite rubanée (encore appelée culture à céramique linéaire), principal courant de la civilisation danubienne, une migration de peuples néolithiques venus d'Europe de l'est, suivant le cours du Danube. Ils y construisent un village fait de quatre ou cinq maisons quadrangulaires et trapézoïdales, en terre et en bois, pouvant atteindre jusqu'à quarante-huit mètre de long sur huit de large, pour les plus importantes. Plusieurs hameaux se succèdent ainsi durant environ deux siècles. Ils pratiquent l'élevage et l'agriculture sur brûlis,

qu'ils introduisent ainsi en Europe. Ils réalisent également des céramiques, qu'ils décorent de motifs linéaires, semblables à des rubans, et qui caractérisent leur culture.

2.3.1 - Cuiry-lès-Chaudardes, un petit village du Néolithique

Le village néolithique de Cuiry-lès-Chaudardes est fouillé depuis 1972. Les formes des maisons, les trous des poteaux avec lesquels elles sont réalisées, et les fosses qui les bordent utilisées comme dépotoirs, sont aujourd'hui bien visibles du ciel (fig. 84). En quatre décennies, ce sont soixante mille mètres carrés qui ont été fouillés, ce qui a permis aux archéologues de mettre au jour une trentaine d'habitations. Si les plus grandes peuvent atteindre près de cinquante mètres de long, les plus petites ne mesurent que dix mètres de longueur : il y a donc une grande disparité dans les dimensions des habitats de Cuiry-lès-Chaudardes (fig. 83). L'essentiel des objets permettant de comprendre la vie quotidienne des habitants de ce village a été retrouvé dans les fosses bordant les maisons. D'après les archéologues, celles-ci ont d'abord été creusées par les bâtisseurs des maisons afin de fournir la terre du torchis appliquée sur les murs des maisons, avant de servir de dépotoirs au fil des années.

Après avoir défriché la forêt bordant le cours d'eau, les constructeurs du village de Cuiry-lès-Chaudardes ont transformé les arbres coupés en poteaux, qu'ils ont ensuite plantés environ tous les cinquante centimètres pour constituer la structure externe de la maison. Pour soutenir la charpente de l'habitat, plusieurs rangées de trois poteaux, plus massifs que ceux utilisés pour la structure (les poteaux externes avaient un diamètre de vingt centimètres environ, tandis que les poteaux internes avaient un diamètre d'environ cinquante centimètres), ont été installées tous les trois ou quatre mètres. Ils ont ensuite probablement utilisé la technique du clayonnage (avec des branches d'osier) et appliqué du torchis (de la terre argileuse mêlée à de la paille) sur les murs. Pour la constitution de la toiture, plusieurs hypothèses sont possibles : les villageois ont pu utiliser des bottes de paille, de roseaux ou de chaume, ou bien réaliser des tuiles en écorces, grâce aux nombreux arbres utilisés, la seconde hypothèse étant plus longue à réaliser, mais également plus solide et pérenne. L'une des restitutions a choisi la première solution, en montrant les maisons en cours de construction (fig. 85). La construction de greniers est une possibilité car les archéologues ont constaté un doublement des poteaux de soutien au niveau de la partie frontale des habitats, ce qui rend l'hypothèse assez plausible. Les maisons possédaient apparemment deux entrées

d'après le positionnement des fosses latérales. Des traces de foyers culinaires ont été retrouvées près de ces entrées.

Toutes les maisons du village possèdent la même orientation est-ouest, une orientation que l'on retrouve pour les sépultures du site. Elles sont toutes trapézoïdales, la partie frontale de chaque maison étant la moins large. Les archéologues ont constaté les mêmes caractéristiques dans tous les sites de tradition danubienne du bassin parisien, comme ceux de Marolles-sur-Seine ou Gours-aux-lions. Par contre, ils ont remarqué que les maisons des sites d'Europe de l'est de même tradition ont une orientation nord-sud. Les chercheurs pensent que chaque maison accueillait une famille "élargie", soit une quinzaine de personnes, et donc que la population moyenne du village était d'une soixantaine de personnes. D'après les ossements retrouvés, ils élevaient des bœufs, des moutons, des chèvres et des porcs. Ils cultivaient du blé amidonnier, de l'engrain, de l'orge, des petits pois et des lentilles.



© CNRS-UFR 7532.

Fig. 83 : relevé des fouilles de Cuiry-lès-Chaudardes.

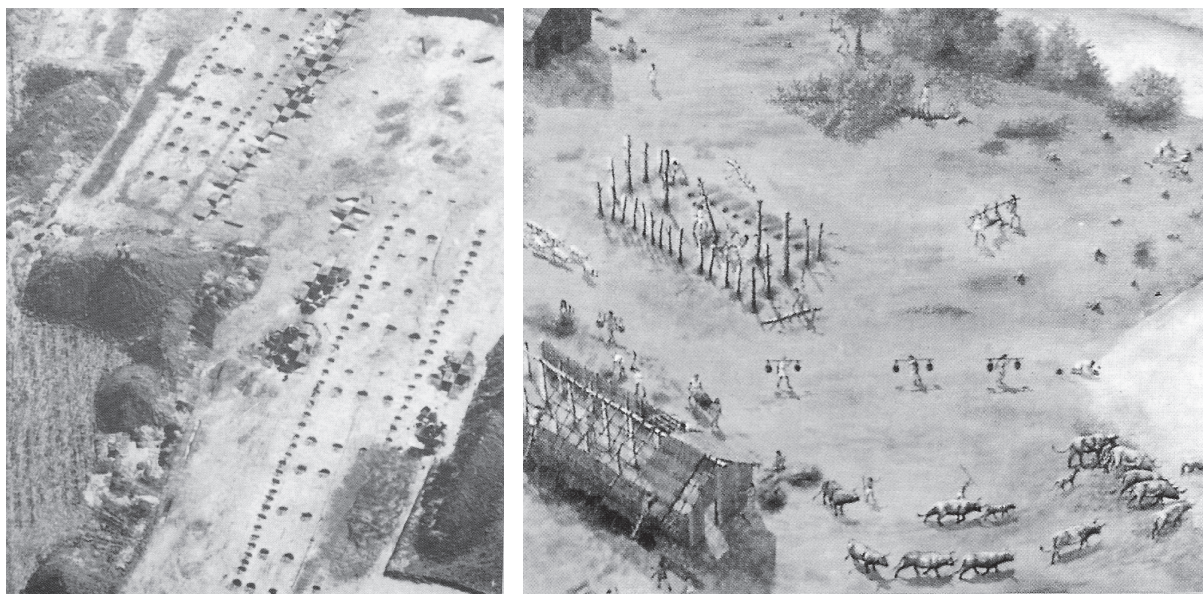


Fig. 84 et 85 : photo aérienne et évocation du site de Cuiry-lès-Chaudardes.

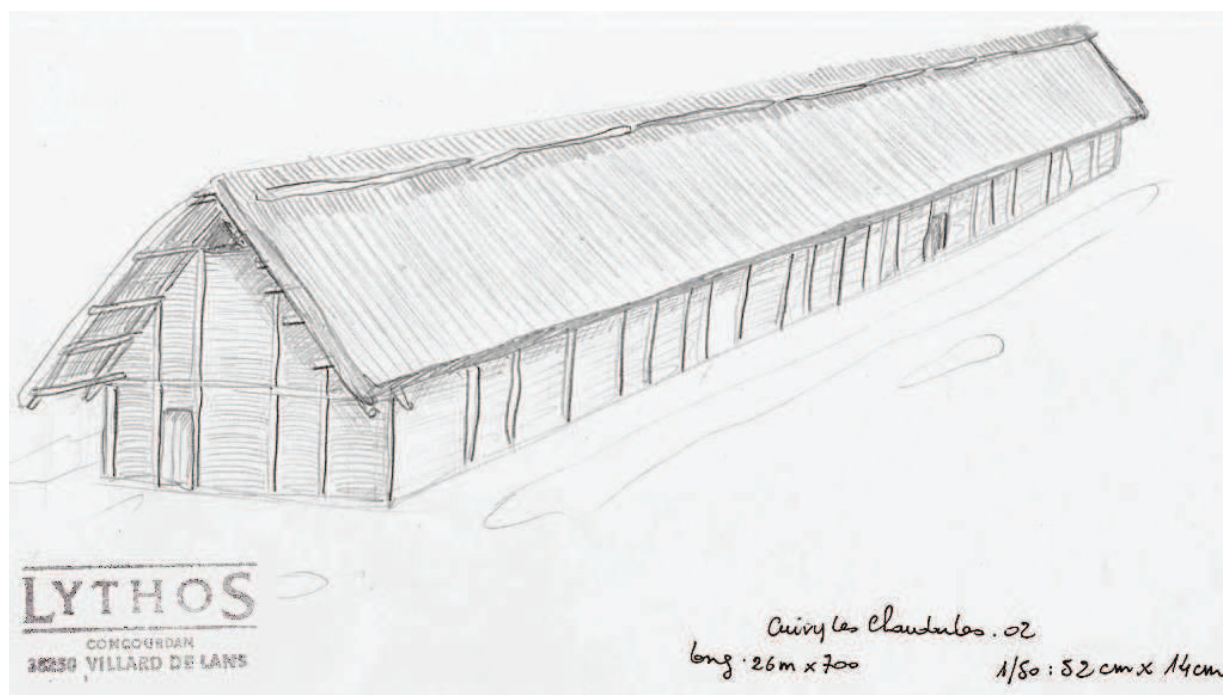
2.3.2 - La maison n°380 de Cuiry-lès-Chaudardes

La grande disparité de dimensions entre les différentes habitations de Cuiry-lès-Chaudardes, de dix à près de cinquante mètres de long, nous oblige tout d'abord à choisir un exemple qui reflète l'ensemble des caractéristiques architecturales des édifices de ce site, tout en répondant aux contraintes auxquelles les maquettes sont soumises. Notre choix se porte donc sur la maison n°380 (fig. 83) : longue de vingt-six mètres sur huit mètres et six mètres de large, elle mesure, au 1/50^{ème}, cinquante-deux centimètres de long pour seize et douze centimètres de largeur. On réalise ensuite un croquis de la future maquette (fig. 86)¹⁶⁹.

Pour construire cette troisième maquette, il a fallu recourir à un stratagème pour en assurer la pérennité et la solidité. On a ainsi créé une base en polystyrène pour soutenir l'architecture du bâtiment (fig. 87) : en effet, en raison de ses grandes dimensions, construire un édifice constitué d'une structure réellement "porteuse" serait beaucoup trop long, « Lythos » n'ayant que trois mois pour réaliser l'ensemble de la commande du musée du

¹⁶⁹ Nous signalerons qu'une erreur de lecture s'est glissée dès cette étape dans le plan de notre maquette : en effet, comme nous l'a signalé M. Beeching lors de la soutenance de cette thèse, le nombre de poteaux porteurs est toujours au nombre de cinq dans les maisons danubiennes. Six ont été représentés sur le croquis et sept ont été finalement placés sur la maquette.

Grand Pressigny. Une fois la base en polystyrène collée sur le socle en bois de la maquette, les poteaux de l'habitation sont réalisés en fines branches écorcées et colorées au brou de noix, et sont collés à leur tour sur la base. Les deux portes, ainsi qu'une trouée au sommet de la façade frontale de la maison, sont creusées dans le polystyrène (fig. 88) : pour simuler l'obscurité de l'intérieur de l'habitat, ces ouvertures sont colorées en noir. On applique ensuite un mélange à base d'argile sur les murs de la maquette, pour restituer le torchis qu'appliquaient probablement les hommes de Cuiry-lès-Chaudardes sur leurs maisons (fig. 88). L'étape la plus longue de la fabrication de la maquette est sans nul doute la création de la toiture à double pans. En effet, on décide de la couvrir de tuiles d'écorces et non pas de paille de roseaux ou de chaume, comme d'autres ont pu le faire auparavant (fig. 85). C'est un travail long et fastidieux, chaque tuile étant taillée individuellement dans de la véritable écorce et affinée ensuite avec un scalpel, car l'épaisseur réelle de l'écorce utilisée est trop importante pour être réaliste. Chacune des tuiles est collée et maintenue en place jusqu'au séchage par des aiguilles. De nombreuses heures (et beaucoup d'ampoules) sont nécessaires pour couvrir la totalité de la toiture qui est ensuite patinée afin de ne pas paraître trop "neuve" (fig. 89).



© Lythos/ R. Picavet

Fig. 86 : un croquis de la maquette de Cuiry-lès-Chaudardes, réalisés par R. Picavet.

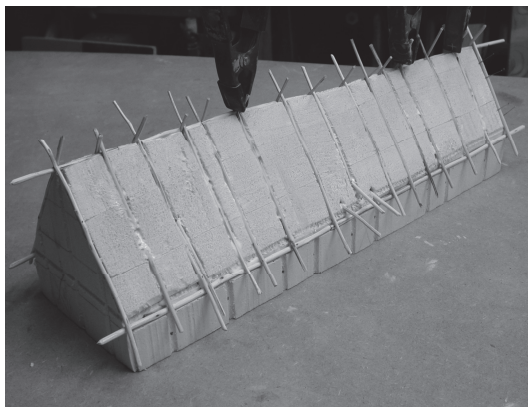
Pour parachever la maquette, on crée tout autour un environnement destiné à évoquer les principales caractéristiques de la culture restituée. Ainsi, les habitants de Cuiry-lès-Chaudardes sont des éleveurs et des agriculteurs, les premiers européens à se sédentariser. C'est pourquoi on réalise tout d'abord un enclos, où seront installés quelques bovidés ; le choix d'une clôture en clayonnage (fig. 90) n'est pas anodin, puisqu'il est destiné à rappeler la technique employée pour réaliser les murs de l'habitation, mais qui n'est plus apparente puisque les murs de la maquette ont directement été enduits de torchis. Ensuite, des fosses latérales sont creusées et remplies de multiples "déchets", afin d'évoquer leur rôle de dépotoirs (fig. 90 et 91). Des branchages sont installés ici et là. Enfin, deux coins de travail sont installés : un premier, devant la maison, où une femme est occupée à moudre du grain qu'elle verse ensuite dans des céramiques posées près d'elle (fig. 92). Malheureusement, pour des raisons d'échelle, il n'a pas été possible de reproduire la décoration caractéristique de ces céramiques. Un second coin de travail est installé derrière la maison, près de l'enclos des bovidés (fig. 93). Sous le regard de son chien, un villageois fabrique des lames en silex. Autour de lui, de multiples éclats témoignent que le lieu est régulièrement dévolu à cette tâche.

2.4 - Une maison lacustre : l'exemple du site de Charavines-les-Baigneurs, en Isère

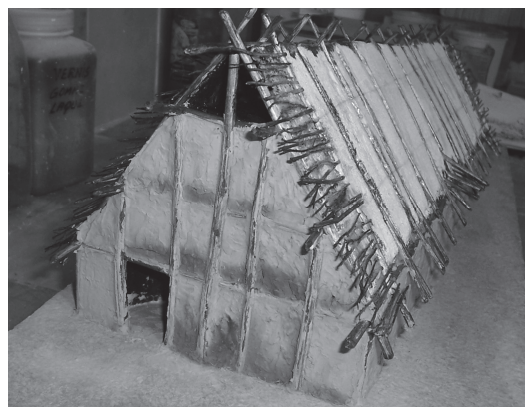
Les villages lacustres sont particulièrement répandus au Néolithique, ainsi qu'à l'âge du Bronze en Europe : de nombreux exemples sont ainsi mis au jour, depuis le XIX^{ème} siècle, sur une vaste aire géographique couvrant la Suisse occidentale, le Jura, la plaine de la Saône, la Savoie et le nord du Dauphiné. Baptisés civilisation "Saône-Rhône", les groupes humains qui bâtissent ces villages occupent ces territoires durant environ six siècles¹⁷⁰. La technique utilisée pour construire les maisons, de longs pieux de 8 mètres enfoncés dans le sol sur plusieurs mètres de profondeur¹⁷¹, afin de maintenir les habitations solidement en place, a longtemps trompé les archéologues: les premières restitutions (fig. 94) représentaient des villages sur pilotis, construits non pas en bordure des lacs, mais sur l'eau. Cette théorie a été renforcée par le fait qu'actuellement la plupart des sites sont recouvert par les eaux et se trouvent à plusieurs mètres de la berge. En réalité, on sait désormais que ces sites sont occupés durant de courtes périodes de

¹⁷⁰ "Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes", p. 8-9.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 15.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.



© Lythos/L. Baboulin .



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.

Fig. 87, 88, 89, 90, 91, 92 et 93 :
les différentes étapes de la réalisation de la maquette de Cuiry-lès-Chaudardes.

régression des eaux : les villages se trouvent au sec, sur les berges du lac. Cependant, certains chercheurs pensent qu'une nouvelle théorie n'excluant pas forcément l'autre, il est possible que certains de ces villages aient été réellement construits sur pilotis.



Fig. 94 : dessin d'une maquette exposée en 1870, lors d'une exposition archéologique à Londres (musée Schwab, Bienne, Suisse).

2.4.1 - Charavines-les-Baigneurs, un petit village lacustre du Néolithique

Entre Lyon et Grenoble, à l'extrémité sud du lac de Paladru, sur le site de Charavines-les-Baigneurs, les archéologues mettent au jour, durant les années 1970, un petit village lacustre daté de la fin du Néolithique. Le site est connu depuis déjà plusieurs décennies: plusieurs sécheresses hivernales, au cours des premières décennies du XX^{ème}, font baisser le niveau du lac, laissant apparaître des centaines de pieux miraculeusement préservés par les eaux du lac. Hippolyte Müller (1865-1933), archéologue et fondateur du musée dauphinois de Grenoble, se rend sur place durant l'hiver 1921-1922 (fig. 95) et fait rapidement le parallèle entre ces vestiges et ceux découverts sous les eaux des lacs helvétiques. Cependant, pour des raisons techniques, il ne peut à l'époque pousser très loin son exploration. Mais, cinquante ans plus tard, un projet d'aménagement visant à agrandir la plage communale encourage une équipe de fouilleurs, menée par l'archéologue Aimé Bocquet¹⁷², à explorer rapidement le site avant sa disparition définitive. De nouvelles méthodes de fouilles

¹⁷² BOCQUET 2005.

subaquatiques doivent alors être mises au point ou perfectionnées par les archéologues-plongeurs de Charavines-les-Baigneurs¹⁷³ (ces nouvelles techniques de fouilles seront d'ailleurs réutilisées quelques années plus tard pour explorer le site médiéval situé quelques centaines de mètres plus loin, toujours à Charavines).

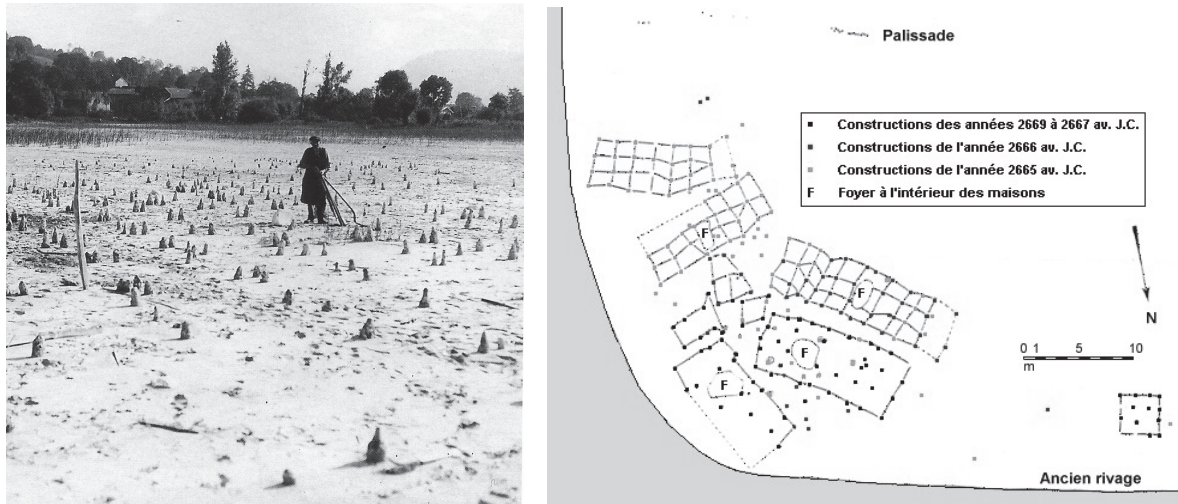


Fig. 95 et 96 : le lac de Paladru durant l'hiver 1921-1922 et plan synthétisant les différentes constructions qui se sont succédé à Charavines-les-Baigneurs durant la première phase d'occupation.

Les archéologues-plongeurs se relaient ainsi durant des heures pour enregistrer l'emplacement de chacune des centaines de pieux qui subsistent, depuis cinq millénaires, sous les eaux du lac de Paladru. Ils remontent également des centaines de seaux de sédiments lacustres, qui contiennent les précieux vestiges de la vie quotidienne des anciens occupants des lieux : le contenu de chacun de ces seaux, dont l'emplacement de prélèvement est scrupuleusement relevé, est tamisé et analysé par les équipes à terre. Les découvertes s'avèrent exceptionnelles : en effet, grâce aux eaux du lac qui les ont préservées, des éléments particulièrement fragiles, tels que des vestiges de textiles, cuir, végétaux, céréales, fruits, outils en bois, récipients en osier, cordages, qui habituellement ne sont que très rarement retrouvés, apparaissent dans les tamis des archéologues. Ils mettent même au jour un plancher fait d'écorces, destiné à préserver les habitants de l'humidité du sol, une humidité sans doute de plus en plus préoccupante au fur et à mesure de la remontée des eaux du lac et qui pousse les occupants des lieux à abandonner leur village. L'opération de sauvetage permet aux chercheurs de dresser le portrait de ce village vieux de presque cinq mille ans, qui connaît deux grandes phases d'occupation d'une trentaine d'années (fig. 96), séparées par un abandon d'un demi-siècle environ.

¹⁷³ "Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes", p. 92-98.

Grâce aux vestiges mis au jour et à des comparaisons ethnologiques, ils peuvent même en tenter des restitutions, d'abord graphiques, réalisées par André Houot un auteur de bande dessinées consacrées à l'Histoire collaborant régulièrement avec des archéologues (fig. 97), mais également sous la forme de maquettes, réalisées par R. Picavet pour le musée de Charavines.

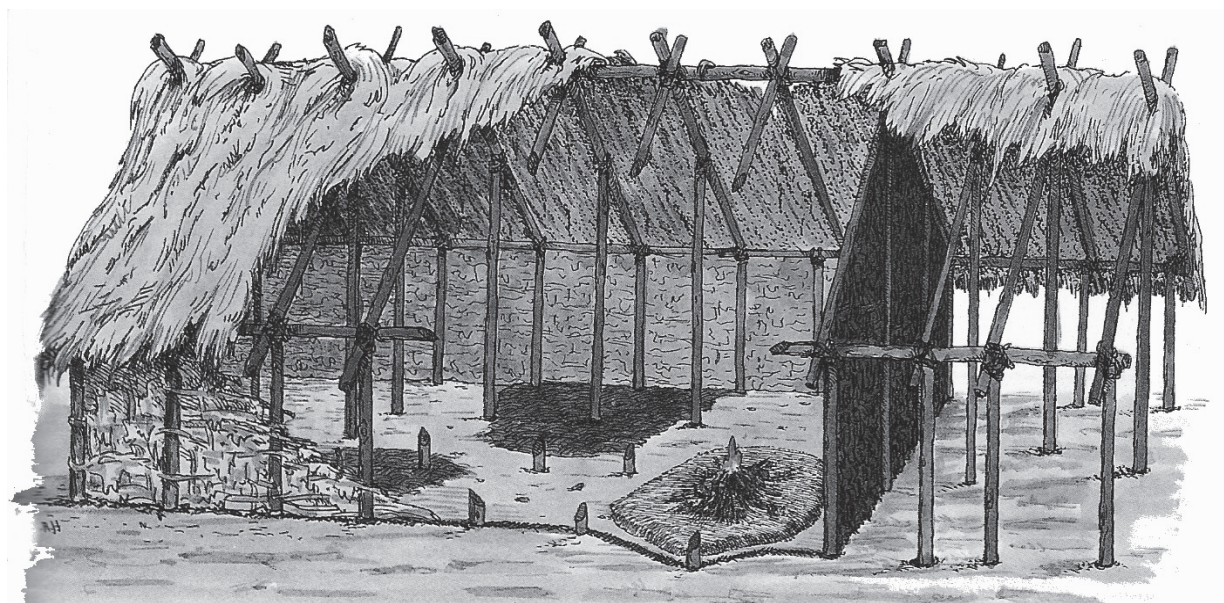


Fig. 97 : restitution avec vue en écorché d'une maison de Charavines-les-Baigneurs.

© A. Houot

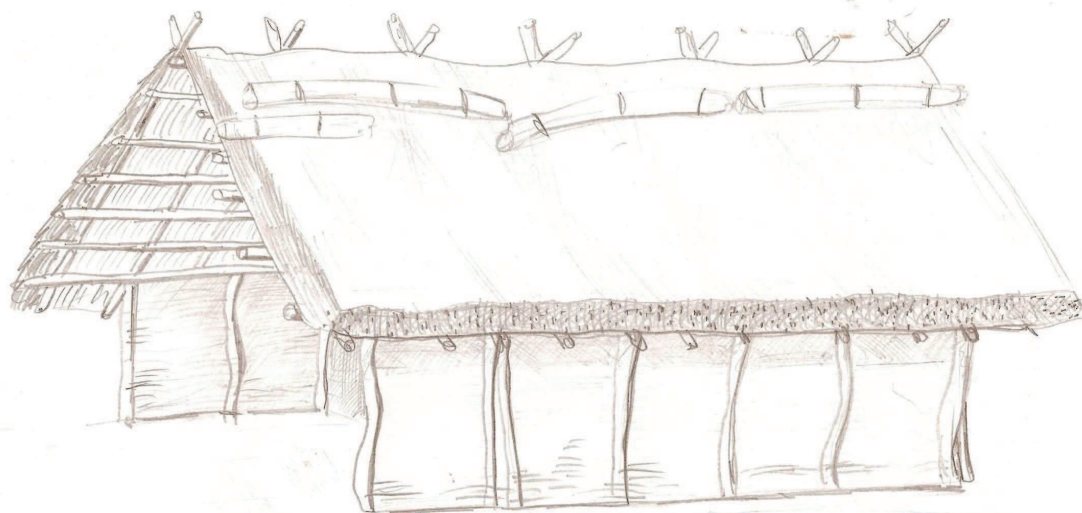
2.4.2 - La maison 2 (M2) du premier village de Charavines-les-Baigneurs

La réalisation de cette quatrième et dernière maquette ne constitue donc pas une nouveauté pour R. Picavet, puisqu'il a déjà réalisé ce travail auparavant, collaborant même au processus de restitution avec les responsables des fouilles de Charavines-les-Baigneurs. Connaissant parfaitement son sujet, il décide d'ajouter un degré supplémentaire de sophistication à cette réalisation en la présentant en écorché. Les murs de la maquette sont donc cette fois réellement porteurs, et l'intérieur comme l'extérieur sont aménagés. Après avoir réalisé plusieurs croquis (fig. 98 et 99), R. Picavet se lance dans la fabrication de la maquette. Longue de vingt-huit centimètres sur douze de large, soit quatorze sur six mètres, la maison représentée est la seconde habitation au nord du hameau, durant la première phase d'occupation (fig. 96) : elle est appelée maison 2 (M2) sur les relevés de fouilles¹⁷⁴.

¹⁷⁴ "Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes", p. 21-25.

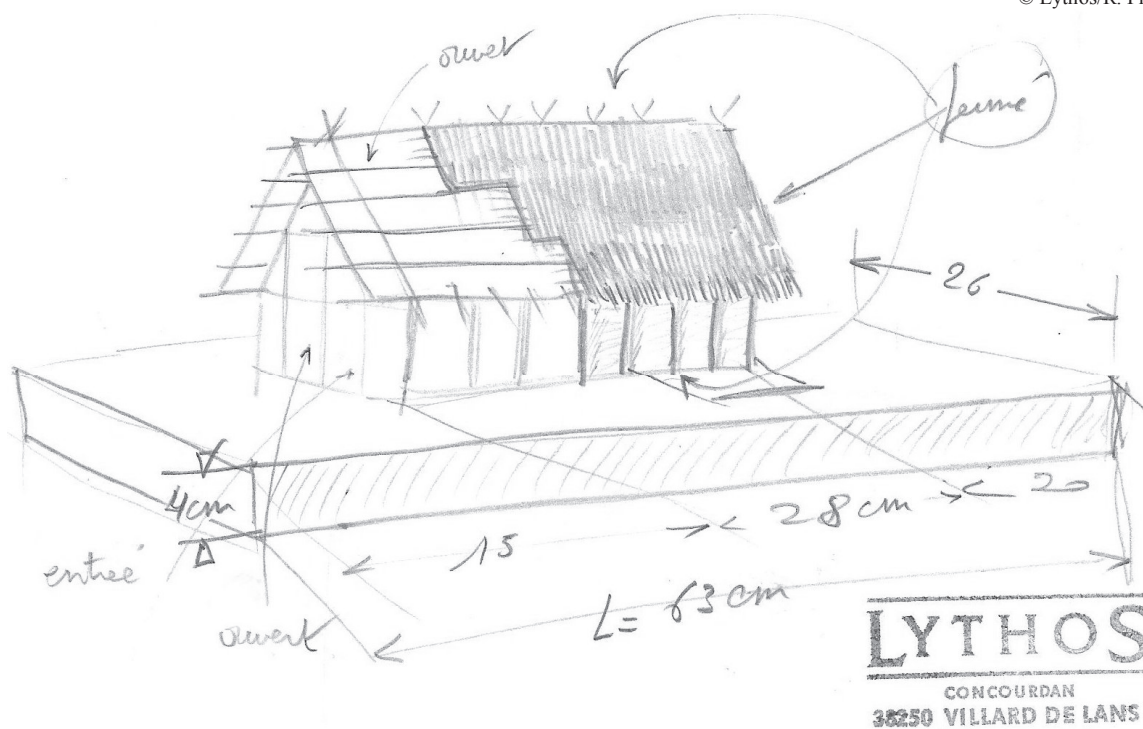
Sur le plan architectural, cette maison est assez proche des habitations de Cuiry-lès-Chaudardes : une structure constituée de nombreux pieux de bois enfoncés dans le sol, qui soutiennent la charpente, et des murs en clayonnage badigeonnés d'un torchis fait d'argile et de paille broyée. Les principaux pieux de l'habitat sont, cette fois, enfoncés et solidement fixés dans le socle de la maquette. Ensuite, pour réaliser les murs en clayonnage et torchis, R. Picavet coule de fines plaques en résine dont la texture du moule en silicone en imite l'aspect (fig. 100 et 101), plaques qui sont ensuite peintes et travaillées afin de leur donner un aspect plus naturel et réaliste. Ces murs soutiennent la charpente, réalisée à partir de fins branchages. La maison est dotée d'un auvent, c'est-à-dire que le mur de façade est installé en renforcement et que l'habitat possède une partie couverte, mais ouverte sur l'extérieur (fig. 101) : cette particularité semble attestée par la présence d'une rangée de pieux, aussi importante que pour la façade arrière de la maison, mais en retrait d'environ deux mètres par rapport à la face avant de l'habitat. Cet auvent permet de stocker des éléments contre la façade de la maison, comme des branchages, par exemple, tout en les protégeant de la pluie. Il permet également de s'installer pour travailler à l'extérieur, tout en étant protégé du soleil. Un grenier en mezzanine, auquel on accède grâce à un tronc taillé en "escalier" (fig. 102), est aménagé dans la maison : il permet d'entreposer les réserves les plus précieuses à l'abri de l'humidité du sol. Le revêtement du toit est à nouveau réalisé avec des tuiles en écorces : elles sont cependant cette fois fabriquées, pour plus de légèreté, dans la même matière que les peaux des deux premières maquettes (fig. 103).

Enfin, R. Picavet crée un environnement pour l'habitat : avec de la résine transparente, il reproduit les eaux du lac de Paladru sur les rives desquels est établi le village. Il y dépose une pirogue, semblable à celles retrouvées dans les sédiments lacustres, taillées dans des troncs d'arbres (fig. 104). Un pêcheur et son chien y sont installés (fig. 107). Des porcs, dont les habitants de Charavines pratiquent probablement l'élevage, au vu des ossements retrouvés, sont également installés près de la maison (fig. 105). Enfin, deux autres villageois sont placés sous l'auvent, prêt d'un foyer sur trépied (fig. 106). Un second foyer est construit à l'intérieur de la maison, entouré de céramiques (fig. 102).



LYTHOS
CONCOURDAN
38250 VILLARD DE LANS

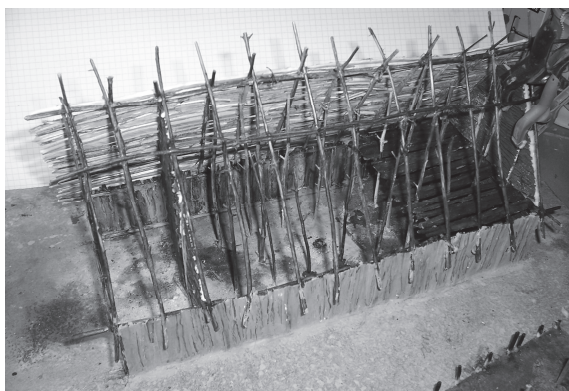
© Lythos/R. Picavet.



LYTHOS
CONCOURDAN
38250 VILLARD DE LANS

© Lythos/R. Picavet.

Fig. 98 et 99 : croquis de la maquette de Charavines, réalisés par R. Picavet.



© I. Reverdy-Médélice



© I. Reverdy-Médélice



© I. Reverdy-Médélice



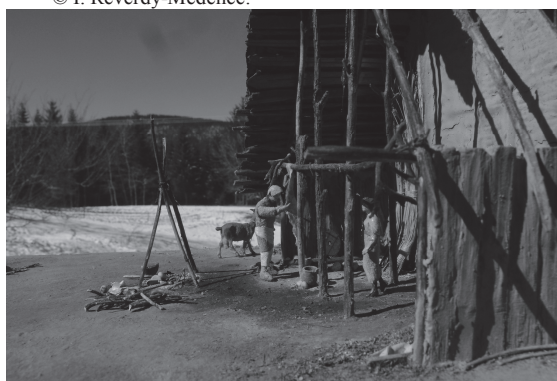
© I. Reverdy-Médélice



© I. Reverdy-Médélice.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.



© Lythos/L. Baboulin.

Fig. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106 et 107 :
les différentes étapes de la réalisation de la maquette de Charavines.

3 - Les critères de choix dans le domaine de la restitution archéologique

Avec cet exemple des maquettes du Grand-Pressigny, nous abordons un problème essentiel dans le domaine de la restitution archéologique et dans le monde de l'Archéologie en général, celui du choix des sujets présentés au grand public. Ainsi, à travers le choix des habitats qui seront restitués par "Lythos" et présentés dans les vitrines du musée, et le rejet du site de Cambous, nous touchons ici à un problème qui semble récurrent, celui de la surreprésentation de certains sites ou périodes historiques qui reviennent en permanence dans les médias, journaux, magazines, émissions télévisées, films et même musées, tandis que d'autres ne sont quasiment jamais représentés. Évidemment, les milliers de sites fouillés dans le monde ne peuvent faire l'objet de la même médiatisation, tous ne présentant pas le même intérêt sur le plan scientifique : beaucoup sont mal conservés et n'ont livré que très peu de vestiges. Mais force est de constater que des sites archéologiques ou des personnages historiques, pourtant maintes fois étudiés et bien connus des archéologues et des historiens, ne sont malgré tout jamais présentés. La crainte de désorienter le public en lui présentant des sites dont il n'a absolument jamais entendu parler, le désir de mettre en scène des sujets en vogue ou la volonté de se conformer à des normes esthétiques qui n'ont rien à voir avec des considérations scientifiques, guident souvent le choix des commanditaires ou des auteurs des restitutions.

3.1 - Ne pas "désorienter" le grand public avec des sujets peu connus

Le site de Cambous a fait l'objet de nombreuses campagnes de fouilles durant plusieurs décennies : il est considéré comme l'un des plus anciens villages de France et a déjà fait l'objet de plusieurs restitutions graphiques (fig. 56), mais aussi grandeur-nature (fig. 57, 58 et 59). S'il n'a pas été finalement sélectionné par la conservatrice du musée du Grand-Pressigny, c'est qu'il a été jugé « *trop peu connu* ». Cette décision a été respectée par "Lythos", qui a jugé cependant regrettable cette décision ; en effet, sa présence dans la "Ligne du temps" du musée du Grand-Pressigny aurait été l'occasion de faire connaître ce type de village en pierres sèches, bâti depuis le début du Néolithique dans une bonne partie du sud de la France. On peut effectivement penser que l'objectif d'une institution culturelle dédiée à l'Archéologie est d'offrir à ses visiteurs

l'occasion de développer leurs connaissances historiques. Pourquoi alors, quand le choix des sujets est ouvert, se limiter à des sites dont le public peut avoir déjà entendu parler ?

Dans son ouvrage paru en 2009, consacré aux films se déroulant dans l'Antiquité, l'historien Claude Aziza constate le même phénomène dans le monde du cinéma historique : *« Sur des centaines de péplums tournés depuis 1896, une centaine à peine sur [la Grèce préclassique et classique]. Moins du double si l'on ajoute la Grèce hellénistique et l'épopée d'Alexandre. À croire que la Grèce historique ne comporte aucun des éléments propres à captiver un public essentiellement populaire. Rome flatte le goût de l'outrance, la Bible, celui du sacré. L'Égypte a son mystère, la mythologie, son merveilleux. Ce sont là les points cardinaux d'un cinéma qui cherche à faire rêver, rarement à faire comprendre [...] Bref, avouons-le, la Grèce historique, pas celle des légendes homériques s'entend, manque de goût et le monde attique de sel. Quant au brouet spartiate... »*¹⁷⁵. Ainsi, pour célébrer le cinquantenaire de *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz, avec Elisabeth Taylor et Richard Burton, on annonce la sortie pour 2013 d'une énième restitution de la romance entre la reine Cléopâtre et Jules César, puis Marc-Antoine, avec cette fois la star américaine Angelina Jolie dans le rôle-titre. Le sujet a pourtant été maintes fois traité au cours de ces cinquante dernières années, et l'avait déjà été avant 1963¹⁷⁶. Nous avons déjà constaté, dans la première partie de ce travail, cette surreprésentation de la reine d'Égypte et du grand général romain dans l'Histoire de l'Art. Pourtant, les grandes figures historiques, égyptiennes, romaines ou autres, ne manquent pas : ainsi, pourquoi ne pas mettre en scène la pharaonne Hatchepsout, le dernier Inca Atahualpa, l'empereur Trajan ou le roi anglo-normand Guillaume le Conquérant ? Ce sont des destins tout aussi exceptionnels et pourtant rarement restitués pour le grand public, tous médias confondus.

Bien entendu, nous pouvons comprendre qu'en raison des très gros intérêts financiers en jeu, beaucoup de producteurs de cinéma sont réticents à financer des films qui pourraient n'attirer que peu de monde dans les salles et préfèrent produire des œuvres qui ont de plus grandes chances d'avoir du succès auprès du public, et pour cela ils prennent en compte les réalisations semblables ou apparentées qui ont déjà remporté du succès. Cependant, il est

¹⁷⁵ AZIZA 2009, p. 27.

¹⁷⁶ Cf. Ressources audiovisuelles.

dommage de constater que des institutions culturelles font preuve de la même frilosité. En fait, les préoccupations des responsables de ces établissements publics ne sont pas loin de celles des producteurs de cinéma : il faut proposer des expositions, fixes ou temporaires, dont les médias parleront et qui attireront le nombre le plus important possible de visiteurs. Les musées et sites archéologiques français ne bénéficient pas, malheureusement, de financements publics très importants et il est essentiel de faire en sorte que les expositions proposées aient un minimum de succès. Certains conservateurs comptent sur l'originalité du sujet et de la scénographie pour susciter l'intérêt des médias et du public, mais, il faut le reconnaître, le pourcentage des Français visitant les institutions et sites culturels reste relativement faible, et parmi cette minorité beaucoup ne sont prêts à se déplacer que si le sujet présenté leur est un tant soit peu connu. Cette attitude explique le choix de sujets consensuels qui bénéficient déjà d'une certaine popularité auprès du public, le plus souvent grâce aux médias qui les ont régulièrement mis en avant.

3.2 - Une affaire de mode et de popularité ?

Si nous nous penchons sur l'Histoire récente de l'Archéologie, nous constatons souvent que selon les époques, certaines périodes historiques ou certains sujets ont plus de succès que d'autres ; l'Archéologie, comme beaucoup de domaines, n'échappe pas aux phénomènes de mode. Un événement particulier ou une découverte exceptionnelle mettent soudain en lumière une figure historique ou une période chronologique et la restitution archéologique s'en fait souvent l'écho.

La Préhistoire n'est pas, à proprement parler, la période historique la plus populaire auprès du grand public ; cependant, certains éléments qui y sont rattachés bénéficient d'une certaine aura qui ne se dément pas au fil des décennies : c'est le cas des mammouths, dont la découverte régulière d'un spécimen bien conservé dans les glaces de Sibérie est toujours l'occasion d'une annonce enthousiaste dans les médias. Ainsi, le site ukrainien de Mizyn a été retenu pour les maquettes à cause de ses cabanes en ossements de mammouths qui ont pu frapper les esprits. Quant au site de Pincevent, fouillé par l'un des plus célèbres préhistoriens français du XX^{ème} siècle, A. Leroi-Gourhan, il est un des sites qui fut le plus médiatisé dans les années 1970,

car c'est le premier à avoir fait l'objet d'une restitution grandeur nature en France, qui a pu également frapper les esprits.

À la fin du XIX^{ème} siècle, grâce aux lois Ferry (1881-1882) qui rendent l'enseignement public obligatoire, gratuit et laïc, l'accès au collège, puis au lycée, se démocratise progressivement en France. L'enseignement du grec ancien et du latin, autrefois réservé à une élite très restreinte, se "popularise" : les mythologies grecque et romaine deviennent alors des sujets très en vogue qui sont représentés quasiment partout, « *sur les chromos, les images d'Épinal ou d'ailleurs, les emballages de chocolat, de biscuits ou de bonbons* »¹⁷⁷. Les mythes gréco-romains sont également les sujets des tout premiers films historiques du cinéma naissant et le public, souvent issu des couches sociales les plus populaires, se précipite en masse dans les foires afin d'assister aux projections des films mettant en scène la déesse Vénus¹⁷⁸, le berger Pâris¹⁷⁹ ou le roi d'Ithaque Ulysse¹⁸⁰ : « *on donne et on redonne au spectateur ce qu'il a envie de voir. [Et] si le chaland [...] se précipite pour voir ces épisodes, c'est que tout simplement, la mythologie est un sujet courant, connu, aimé, sans qu'il soit nécessaire d'avoir fait ni du latin (ce qui est rare quand on a été au collège) ni du grec (ce qui est moins rare)* »¹⁸¹. Ces personnages mythologiques, qui furent si souvent représentés dans l'Histoire de l'Art, acquièrent à cette époque un caractère populaire inédit qui se prolonge durant plusieurs décennies au début du XX^{ème} siècle, avant de progressivement s'estomper. Aujourd'hui, il serait probablement très difficile de trouver plus d'un élève par classe qui connaisse relativement bien la mythologie gréco-romaine ; en effet, l'Antiquité n'est au programme des cours d'Histoire que dans les classes de sixième et l'*Iliade* ou l'*Odyssée* ne sont étudiées durant les cours de français qu'en quatrième ou en troisième, le temps d'un seul trimestre. Quant au latin et au grec ancien, ce sont des cours en option, au collège et au lycée, dont les effectifs sont de plus en plus réduits. Dès lors, il est difficile pour les générations actuelles d'imaginer qu'au début de l'Histoire du cinéma de si grandes quantités de films aient pu être consacrés à la mythologie gréco-romaine.

¹⁷⁷ AZIZA 2009, p. 24.

¹⁷⁸ *La naissance de Vénus*, Fiction "mythologique" (45 sec), Ferdinand Zecca et Maurice Caussade, France, 1899.

¹⁷⁹ *Le jugement de Pâris*, Fiction "mythologique" (1 min), Réalisation Georges Hatot, France, 1902.

¹⁸⁰ *Ulysse et Polyphème*, Fiction "mythologique" (?), Réalisation Georges Méliès, France, 1905.

¹⁸¹ AZIZA 2009, p. 24.

Quelquefois, ce sont des restitutions cinématographiques qui lancent, ou relancent, certaines modes. Ainsi en 1999, le réalisateur britannique Ridley Scott remet le péplum au goût du jour grâce à son film *Gladiator*¹⁸². Il ose l'originalité en mettant en scène deux empereurs rarement représentés au cinéma, Marc-Aurèle (121-161-180) et Commode (161-180-192), et un loisir romain peu mis en avant auparavant, la gladiature¹⁸³. Cette audace est récompensée par le public qui en fait l'un des plus grands succès de l'année 2000, et le film est également bien accueilli par beaucoup de spécialistes de l'Antiquité romaine, malgré des erreurs chronologiques et historiques très nombreuses. La sortie du film et son succès inattendu entraînent aux États-Unis un véritable regain d'intérêt pour l'Antiquité romaine, que certains médias américains baptisent le « *Gladiator effect* » : « *Ce phénomène est appelé « Gladiator effect » par les écrivains et scénaristes. Le snob qui est en nous aime à croire qu'il y a toujours des livres à adapter. Pourtant, dans ce cas, c'est le cinéma - et particulièrement Gladiator - qui ont créé l'intérêt pour l'Antiquité. Et pas seulement pour la vision romaine colossale, mais aussi pour l'écriture qui peut être sérieuse ou décontractée, ou les deux* »¹⁸⁴. Cet intérêt accru se traduit tout d'abord par l'augmentation des ventes d'œuvres classiques, telles que les écrits de l'empereur Marc-Aurèle, l'un des protagonistes du film, ainsi que la réalisation de plusieurs documentaires ou documentaires-fictions consacrés à la gladiature antique. Ensuite, il relance la production des péplums, un genre qui avait pratiquement disparu des écrans depuis les années 1960 : les films *Troy*¹⁸⁵, *Alexander*¹⁸⁶ ou encore *300*¹⁸⁷ n'auraient probablement pas vu le jour si *Gladiator* ne leur avait ouvert la voie, de même que quantités de séries et téléfilms consacrés à l'Antiquité ces dernières années.

¹⁸² *Gladiator*, Fiction historique (2h35), Réalisation Ridley Scott, Grande-Bretagne/USA, 1999.

¹⁸³ Le seul film évoquant le règne des deux empereurs est le péplum américain *The fall of the roman Empire* (*La chute de l'Empire romain*) d'Anthony Mann, en 1964, dont l'intrigue a largement inspiré Ridley Scott. Quant au thème de la gladiature, il est principalement emprunté au chef-d'œuvre *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick. Ces deux films ont probablement marqué la jeunesse de Ridley Scott (il est né en 1937) et il a sans doute souhaité les revisiter.

¹⁸⁴ ARNOLD 2002.

¹⁸⁵ *Alexander* (Alexandre), Fiction historique (2h55), Réalisation Oliver Stone, USA, 2004.

¹⁸⁶ *Troy* (Troie), Fiction historique (2h42), Réalisation Wolfgang Petersen, USA/Grande-Bretagne/Malte, 2004.

¹⁸⁷ *300*, Fiction historique (1h55), Réalisation Zach Snyder, USA/Grande-Bretagne, 2007.

3.3 - L'esthétisme avant tout ?

Le dernier point sur lequel on s'arrêtera dans ce chapitre est la place de l'esthétisme dans le domaine de la restitution archéologique et le choix des sujets à restituer. Dans notre exemple, on est confronté à une situation qui peut sembler presque ubuesque : la vitrine dans laquelle les maquettes prendront place a été dessinée bien avant que le choix des sites à restituer ne soient arrêté et que les maquettes ne soient réalisées. C'est donc aux maquettistes de se conformer aux dimensions imposées par les choix esthétiques du muséographe. Cela a pour conséquence que les maquettes, en particulier celles des sites de Mizyn et de Pincevent, sont de dimensions extrêmement réduites et sont donc très peu lisibles pour les visiteurs du musée, qui, malgré le temps consacré à leur réalisation et la minutie qu'il a fallu pour en façonner tous les détails, risquent bien de passer à côté sans même les voir. La présentation des reconstitutions au sein du musée est donc privilégiée au détriment de leur aspect scientifique et pédagogique qui passe alors au second plan. C'est une situation qui est loin de constituer une exception et qui semble au contraire être la règle dans la muséographie archéologique française. La raison à cela est assez simple : la plupart des muséographes, ainsi que des conservateurs et des assistants de conservation des établissements muséographiques français, sont issus des filières des Beaux-arts et d'Histoire de l'Art. Si beaucoup d'archéologues ont suivi, au début de leur formation universitaire, un enseignement en Histoire de l'Art, il n'en demeure pas moins qu'ils ont ensuite acquis une vision radicalement différente de l'objet ancien par rapport aux étudiants en Art : les vestiges archéologiques sont certes très précieux par les renseignements qu'ils fournissent sur les sociétés anciennes, mais ils ne sont pas, pour la grande majorité d'entre eux, des œuvres d'art et ne devraient pas, en conséquence, être présentés comme tel au public, de même que les outils pédagogiques qui les accompagnent. Or, si des efforts ont été faits ces dernières décennies, il n'en demeure pas moins que la scénographie des musées archéologiques français reste encore trop proche de celle des musées des Beaux-arts.

Le choix des sujets restitués peut lui-même se faire, ou être modifié, en fonction de notions d'ordre artistique : dans notre exemple, seule la taille des maquettes y a été finalement soumise, mais les cas sont nombreux où le désir de se conformer à des normes esthétiques

influence les commanditaires ou auteurs de restitutions archéologiques¹⁸⁸. Cela conduit généralement à des anachronismes plus ou moins importants, lorsque cela ne dénature pas totalement la restitution. Si la présentation d'un établissement muséographique se doit d'être harmonieuse, qu'il s'agisse d'un musée d'Archéologie ou d'un musée des Beaux-arts, cette harmonie ne doit cependant pas se faire au détriment des objets présentés ou des outils pédagogiques qui les accompagnent, et notamment les reconstitutions.



Ainsi, comme nous venons de le voir avec l'exemple de ces maquettes d'habitats préhistoriques destinées au musée du Grand-Pressigny, le choix des sujets en restitution* archéologique ne repose pas seulement sur des critères scientifiques ou la volonté d'étendre les connaissances du grand public : d'autres éléments, qui n'ont rien de scientifique, entrent aussi en ligne de compte et privilégient la forme plutôt que le fond. On touche ici le paradoxe des restitutions quelles que soient leur formes : la dimension scientifique qui les justifie et qui seule devrait présider à leur réalisation, se heurte aux exigences économiques des projets de valorisation.

¹⁸⁸ Les restitutions cinématographiques sont les premières à être touchées par ce problème. Cela est particulièrement flagrant en ce qui concerne le physique, les costumes ou encore le maquillage des personnages mis en scène dans les films historiques ; il est ainsi relativement plus courant que l'on préfère se conformer aux critères esthétiques imposés par le milieu de la mode actuel, plutôt que de restituer ceux en vogue durant la période historique évoquée dans le film.



Fig. 108 : localisation géographique du site d'Apollonia d'Illyrie.



Fig. 109 : vue aérienne des fouilles d'Apollonia, au nord du portique aux dix-sept niches.

CHAPITRE II

UNE ÉVOCATION D'UN QUARTIER MONUMENTAL D'APOLLONIA D'ILLYRIE, EN ALBANIE.

(Réalisation : Érik Follain, sous la direction de Jean-Luc Lamboley).

En 2005, après une dizaine d'années de fouilles régulières sur le site de l'ancienne colonie grecque d'Apollonia d'Illyrie, en Albanie, le Pr. Jean-Luc Lamboley, directeur de la mission épigraphique et archéologique française en Albanie, décide de faire réaliser une restitution par ordinateur de la zone fouillée. Il fait appel à Érik Follain¹⁸⁹, archéologue et infographiste, qui se joint à la campagne d'août 2005 afin de prendre connaissance du terrain. La tâche s'annonce cependant difficile pour ce dernier : en effet, bien qu'il n'ait pas été réoccupé depuis l'Antiquité, le site a souffert des multiples événements qui ont bouleversé cette petite zone des Balkans au fil des siècles. Ainsi, É. Follain ne peut travailler qu'à partir d'un nombre relativement restreint d'éléments, les fondations des édifices et quelques restes d'élévations en situation d'éboulis. Une question se pose alors, quelle attitude adopter face à ces manques ? La restitution réalisée pour Apollonia d'Illyrie est un bon exemple des problématiques rencontrées lors de ce genre de travail. En effet, elle

¹⁸⁹ Érik Follain a soutenu une thèse de doctorat en Archéologie sur la restitution en 3D du centre monumental d'Apollonia d'Illyrie au début de l'année 2012.

constitue un cas relativement classique : elle présente certes des manques importants, mais les chercheurs ont rarement la chance de fouiller tous les jours des sites aussi bien conservés que ceux de Pompéi ou Herculaneum.

Après une présentation générale du site antique d'Apollonia d'Illyrie, historique et géographique, puis des différentes fouilles archéologiques qui y ont été menées depuis sa "redécouverte" au milieu du XV^{ème} siècle, la seconde partie de ce chapitre sera consacrée à une exposition détaillée de l'ensemble des monuments restitués en 3D. En partant des résultats de fouilles, on présentera, édifice après édifice, la démarche et les choix effectués par É. Follain pour reconstituer ceux-ci sous forme de modèles numériques. Enfin, pour conclure, nous aborderons à travers cet exemple l'une des problématiques fondamentales de la restitution archéologique : la difficulté pour les archéologues de devoir offrir des représentations complètes du passé, alors qu'ils n'en possèdent que des vestiges parfois très limités.



Fig. 110 : vue satellite d'Apollonia d'Illyrie.

1 - Présentation générale d'Apollonia d'Illyrie

Fondée à la fin du VII^e siècle av. J.-C., après dix siècles d'occupation, la cité antique d'Apollonia d'Illyrie est abandonnée au début du V^{ème} siècle de notre ère. Entre temps, elle a connu une prospérité et une relative tranquillité, bénéficiant durant une grande partie de son existence de la protection de Rome. Elle sombre dès lors dans l'oubli, avant que ses ruines ne soient identifiées au XV^{ème} siècle, puis dégagées et étudiées à partir du début du XX^{ème} siècle.

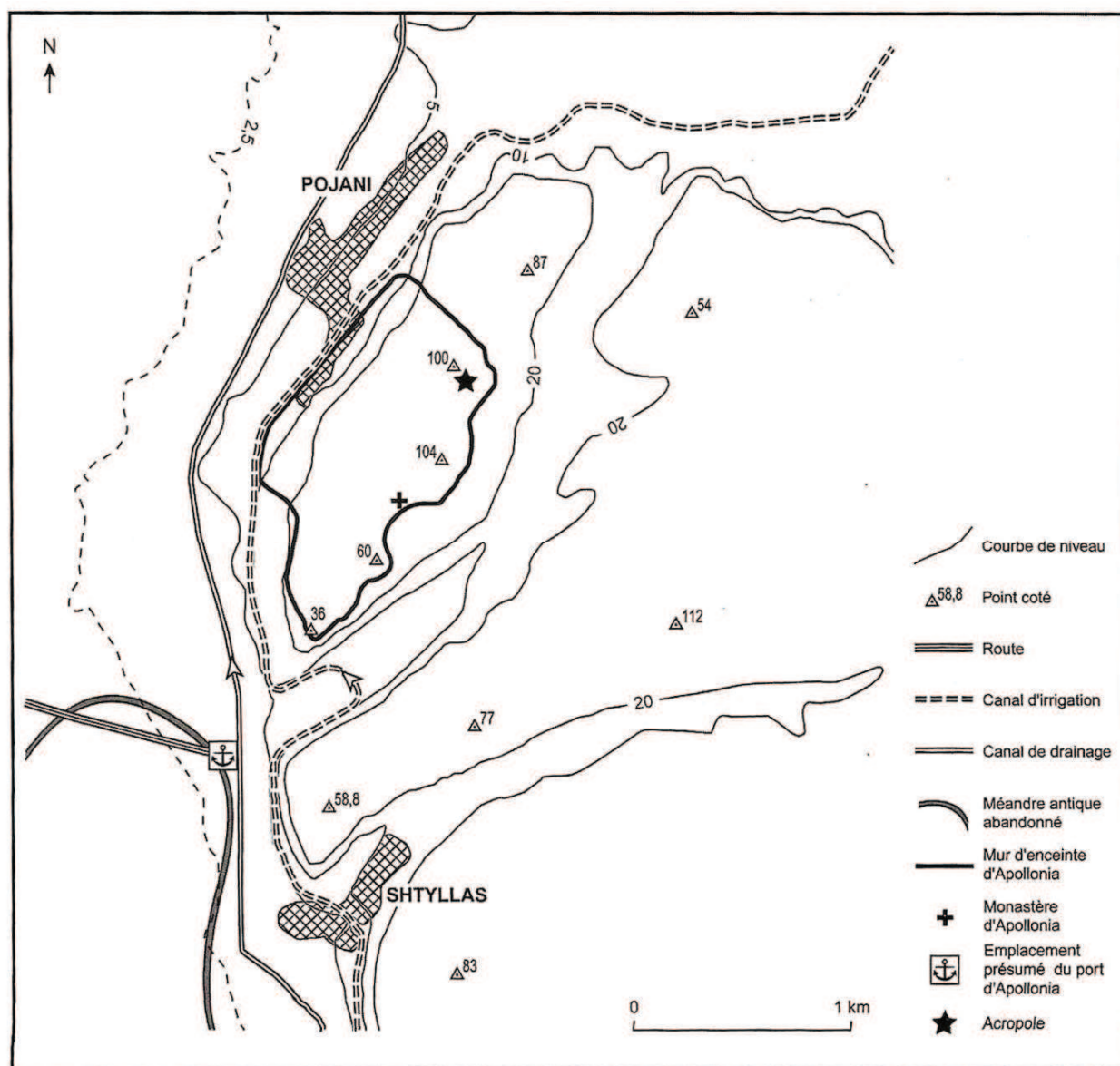
1.1 - Apollonia, une colonie grecque en terre illyrienne

Implantée au sud-ouest de l'Albanie actuelle, alors terre illyrienne (fig. 108), sans doute autour de 620 avant notre ère¹⁹⁰, la colonie grecque d'Apollonia d'Illyrie est une fondation conjointe des cités de Corinthe et de Corcyre. D'abord baptisée Gylakeia, du nom de son présumé fondateur, le corinthien Gylax, la cité est très rapidement renommée Apollonia, en hommage à son protecteur et fondateur légendaire¹⁹¹. La ville est alors la première cité grecque à adopter le nom du dieu, une pratique reprise par

¹⁹⁰ CEKA 2008, p. 5.

¹⁹¹ *Apollonia* 1, p. 44.

d'autres colonies du monde grec, puisqu'on dénombre une trentaine d'anciennes cités portant également ce nom prestigieux. La cité est classiquement installée sur un promontoire dominant la plaine côtière (fig. 110), promontoire lui-même surmonté d'une double colline, dont la plus haute culmine à cent quatre mètres (fig. 112). Située près de l'actuel village de Pojan, dans la circonscription de Fier, à une douzaine de kilomètres à vol d'oiseau de la côte Adriatique, la ville bénéficie dans l'Antiquité d'un accès rapide à la mer grâce à son port fluvial. Celui-ci est établi sur une boucle de l'Aoos, l'actuelle Vjosë, fleuve qui marque alors la limite sud de la cité¹⁹² (fig. 111).



© É. Fouache.

Fig. 111 : Emplacement présumé du port d'Apollonia d'Illyrie.

¹⁹² *Apollonia* 1, p. 9-10.



© Ph. Lenhardt/F. Quantin.

Fig. 112 : plan général d'Apollonia d'Illyrie.

Des ressources naturelles abondantes, notamment des gisements de bitume et un arrière-pays propice à l'agriculture et à l'élevage, permettent à la cité de prospérer rapidement. À l'abri des pirates, la ville souffre plus des séismes, fréquents dans la région, que des hommes. À partir du III^{ème} siècle avant notre ère, la cité se place sous la tutelle de Rome, se libérant du joug des rois illyriens, et en particulier de la reine Teuta. Elle peut alors devenir, grâce à cette protection, une « *magna urbis et gravis* »¹⁹³, comme en témoigne Cicéron au premier siècle avant notre ère. Sous l'Empire, la cité acquiert le statut privilégié de *civitas libera et immunis*, accordé par Octavien Auguste. Celui-ci, encore adolescent, est envoyé dans la cité par Jules César (qu'Apollonia avait soutenu lors de sa guerre contre Pompée), afin de suivre l'enseignement des rhéteurs apolloniates. Le futur empereur y demeurerait depuis déjà plusieurs mois, en compagnie de son ami Agrippa, lorsqu'il apprend la nouvelle de l'assassinat de son grand-oncle et père adoptif. La cité maintient par la suite ses excellents rapports avec les empereurs successifs, ce qui lui permet de se développer encore davantage. Apollonia d'Illyrie perdure ainsi sans heurts jusqu'au III^{ème} siècle de notre ère, époque à laquelle un violent séisme détruit en partie la cité, et surtout dévie le cours de l'Aoos de plusieurs kilomètres. Un déclin inévitable s'amorce alors, car si la ville est rapidement reconstruite, elle ne se remet pas de la perte de son port qui s'accompagne d'une perte progressive de sa population, au profit de la ville voisine d'Aulona (l'actuelle Vlora). Les Goths s'emparent d'Apollonia au IV^{ème} siècle, avant que la cité ne soit finalement définitivement abandonnée au V^{ème} siècle après un millénaire d'existence. Le site n'est plus alors réoccupé, à l'exception d'un monastère byzantin construit au XIII^{ème} siècle (fig. 112/18).

Si le site n'a connu aucune réoccupation depuis l'Antiquité, il ne nous est cependant pas parvenu intact. Tout d'abord, il a souffert d'un pillage quasi-systématique de ses élévations, dispersées et remployées dans toute la région, en particulier lors de la construction du monastère, puis sous l'occupation ottomane de l'Albanie. D'après Kozma Thesprotus¹⁹⁴, Ali Pasha de Tepelenë (1741-1822) aurait ainsi personnellement demandé des fouilles à Apollonia afin de fournir en pierres et en sculptures les maçons de la ville de Berat, située à une cinquantaine de kilomètres du site antique. Puis, durant la période communiste, et plus particulièrement sous le régime autoritaire d'Enver Hoxha, le sous-sol d'Apollonia est largement endommagé par les constructions militaires : certaines zones du site sont désormais

¹⁹³ CICERON, XI, 11, 26.

¹⁹⁴ THESPROTUS et PSALIDHA 1964.

définitivement inexploitable par les archéologues, notamment son acropole occupée par plusieurs bunkers (fig. 112)¹⁹⁵. Les premiers archéologues qui ont exploré le site ont également occasionné quelques dégâts : la maison de fouilles de l'archéologue français Léon Rey est ainsi construite au sommet de l'une des deux collines du site, où avaient été identifiées les fondations d'un temple (fig. 112/13). On ignore encore aujourd'hui si le lieu a été choisi par le chercheur lui-même, ce qui paraît tout de même étonnant, ou s'il s'agit d'une méprise des ouvriers à qui L. Rey a commandé la construction de l'édifice, à la fin de l'une de ses campagnes de fouilles en Albanie et avant son retour en France.

1.2 - Redécouvertes et fouilles archéologiques

En 1436, l'humaniste italien Cyriaque d'Ancône est le premier voyageur à identifier le site comme étant celui d'Apollonia¹⁹⁶. Au début du XIX^{ème} siècle, les étrangers qui passent par Apollonia, comme le français François-Charles-Hugues-Laurent Pouqueville¹⁹⁷, consul à Ioannina, ou le consul britannique William Martin Leake¹⁹⁸, commencent à s'interroger sur l'histoire et la géographie de la cité antique. Ils sont les premiers à publier les inscriptions et trouvailles archéologiques faites sur place. L'archéologue français L. Heuzey dessine le premier plan de la ville en 1861 et ramène avec lui plusieurs sculptures qu'il confie au musée de Louvre.

Les premières véritables fouilles archéologiques sont organisées durant la Grande Guerre, entre 1916 et 1918, par une équipe dirigée par l'archéologue autrichien C. Praschniker (les Austro-hongrois occupent alors une partie de l'Albanie). Puis, une mission française menée par L. Rey explore le site entre 1923 et 1939. Les fouilles permettent le dégagement de plusieurs habitats hellénistiques et romains sur la pente ouest de la ville, d'un grand portique à dix-sept niches en cul-de-four et du centre monumental d'époque romaine. L'équipe de L. Rey explore également l'une des nécropoles voisines. La seconde guerre met un terme définitif à la mission qui ne peut reprendre lorsque le conflit s'achève : le régime communiste qui s'installe alors en Albanie ferme les portes à toute mission étrangère. Les archéologues albanais, tels qu'Hassan et Neritan Ceka, poursuivent seuls les recherches et

¹⁹⁵ Près de quatre-vingt bunkers et casemates sont disséminées sur le site d'Apollonia, en ne tenant compte que de la zone intra-muros.

¹⁹⁶ *Apollonia* 1, p. 25.

¹⁹⁷ POUQUEVILLE 1826, p. 354-360.

¹⁹⁸ LEAKE 1835, p. 368-374.

mettent au jour de nombreux vestiges durant cette période, notamment une imposante fontaine monumentale (*nymphaeum*) sur la pente nord-ouest du promontoire d'Apollonia, considérée comme l'une des plus importantes du monde grec.

1.3 - La Mission Epigraphique et Archéologique française en Albanie

La chute du mur de Berlin, et l'effondrement du régime communiste albanais qui s'ensuit, permettent aux missions étrangères, et notamment françaises, de revenir en Albanie. Le professeur Pierre Cabanes crée la Mission Épigraphique et Archéologique dès 1991. Une convention générale est signée la même année entre l'Académie des Sciences de Tirana et le ministère des affaires étrangères français. En 1993, les écoles françaises d'Athènes et de Rome s'associent à cet accord et une première campagne est organisée. En 1994, les fouilles proprement dites commencent. Elles reprennent en fait là où s'était arrêté L. Rey en 1939, c'est-à-dire à l'extrémité nord du portique hellénistique aux dix-sept niches.

La zone explorée de 1994 à 2005 par la Mission correspond au dispositif assurant la transition entre le secteur monumental romain, fouillé par L. Rey et les archéologues albanais, et l'*agora* grecque d'Apollonia¹⁹⁹. Cette zone (fig. 109, 112/11 et 120), fondamentale pour l'urbanisme de la cité, est composée de différents éléments. Au sud, en quittant le centre monumental, on longe tout d'abord un portique à dix-sept niches, long d'environ soixante-dix huit mètres (fig. 113). À son extrémité nord, apparaissent les restes des éléments de fondation du podium d'un temple (fig. 114 et 115). D'après les nombreux fragments architectoniques retrouvés, on peut avancer que l'édifice était d'ordre corinthien et date au plus tard de la deuxième moitié du II^{ème} siècle avant J.-C.²⁰⁰. Le flanc nord de ce temple (fig. 116) est longé par une large rue qui mène à l'*agora* et qui constitue la branche dominante du carrefour. Bordée par deux murs de soutènements particulièrement massifs, elle était couverte d'un revêtement assez rudimentaire, fait de galets et de graviers simplement posés sur l'argile. De l'autre côté de cette rue, on découvre ensuite trois magasins voûtés, partiellement restaurés par l'Institut des monuments albanais (fig. 117), qui ont fait disparaître d'anciennes citernes en briques, encore en usage à l'époque hellénistique (fig. 118). Au nord de ces magasins s'élève un mur à gradins qui sert de soutènement à l'*agora*. Enfin, à l'ouest de cette zone, on

¹⁹⁹ Fouillée depuis 2006 par la Mission Épigraphique et Archéologique.

²⁰⁰ *Apollonia 1*, p. 223.

trouve un édifice quadrangulaire, à plan centré et pavé de mosaïques rustiques, dit édifice à mosaïque (fig. 119). Son usage exact demeure relativement incertain : il s'agit très probablement d'un bâtiment public, un *pompeion*, son porche s'ouvrant sur le départ de la principale voie menant à l'*agora*.

En 2005, le professeur J.-L. Lamboley juge les fouilles suffisamment avancées pour tenter une première restitution de la zone. Il fait donc appel à É. Follain, archéologue normand et auteur de nombreuses reconstitutions archéologiques par ordinateur, pour réaliser une restitution en images de synthèse. Celui-ci se joint alors à la campagne de fouilles 2005, afin de prendre connaissance du site. Le cahier des charges de la restitution est élaboré dans le même temps. Tout d'abord, une première évidence s'impose : les données de fouilles sont insuffisantes pour une *anastylose*, à l'exception des salles voûtées des magasins. En effet, la disparité des états de conservation des différents éléments récupérés dans la couche de destruction qui occupe toute la voie centrale rendent impossible une restitution très détaillée. Il ne reste plus que les fondations de la plupart des édifices. Quant aux éléments architectoniques retrouvés, ils n'appartiennent pas tous aux bâtiments mis au jour. En effet, les fouilles conduites depuis août 2006, sur la partie surplombant le centre monumental (l'*agora* grecque d'Apollonia), démontrent la présence de monuments très importants, dont un portique visiblement imposant. Les éléments architectoniques retrouvés proviennent également de ce secteur, car ils ont été eux aussi évacués par la grande voie centrale.

Les objectifs fixés par le cahier des charges sont donc, tout d'abord, de suggérer la masse et les volumes des différents bâtiments, au sein d'un paysage urbain relativement réaliste. En outre, il faut également s'attacher à restituer l'ambiance de cette partie de la ville d'Apollonia à l'époque augustéenne. Il s'agit d'une zone de passage, il faut donc suggérer autant que possible l'agitation qui devait y régner, l'usage des différents bâtiments (ou, du moins, les hypothèses que l'on a de leur usage). Concernant le choix de la période historique, l'époque augustéenne, il est dicté par la certitude de J.-L. Lamboley et de son équipe que l'ensemble des monuments restitués ont coexisté à cette période. Il ne faut cependant pas oublier que la cité a connu près d'un millénaire d'existence. Ainsi, il faut réaliser une évocation de cette zone d'Apollonia, plutôt que de tenter une véritable reconstitution : c'est la solution la plus raisonnable et la plus honnête sur le plan scientifique. C'est le principe sur lequel J.-L. Lamboley et É. Follain s'accordent dès leur rencontre sur le site.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 113 : vestiges du portique aux dix-sept niches, vus depuis le sud (prise de vue été 2008).



© A. Couthures.

Fig. 114 : vestiges du podium du temple, vus depuis l'ouest (prise de vue été 2004).



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 115 : vestiges du temple, vus depuis le nord-est (prise de vue été 2008).



© A. Couthures.

FIG. 116 : vestiges du temple, vus depuis le nord (prise de vue été 2004).



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 117 : vestiges des magasins, vus depuis le sud-ouest (prise de vue été 2008).



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 118 : vestiges de la citerne, vus depuis le sud-ouest (prise de vue été 2008).



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 119 : l'édifice à mosaïques en cours de fouilles, vu depuis le nord-est (prise de vue été 2008).

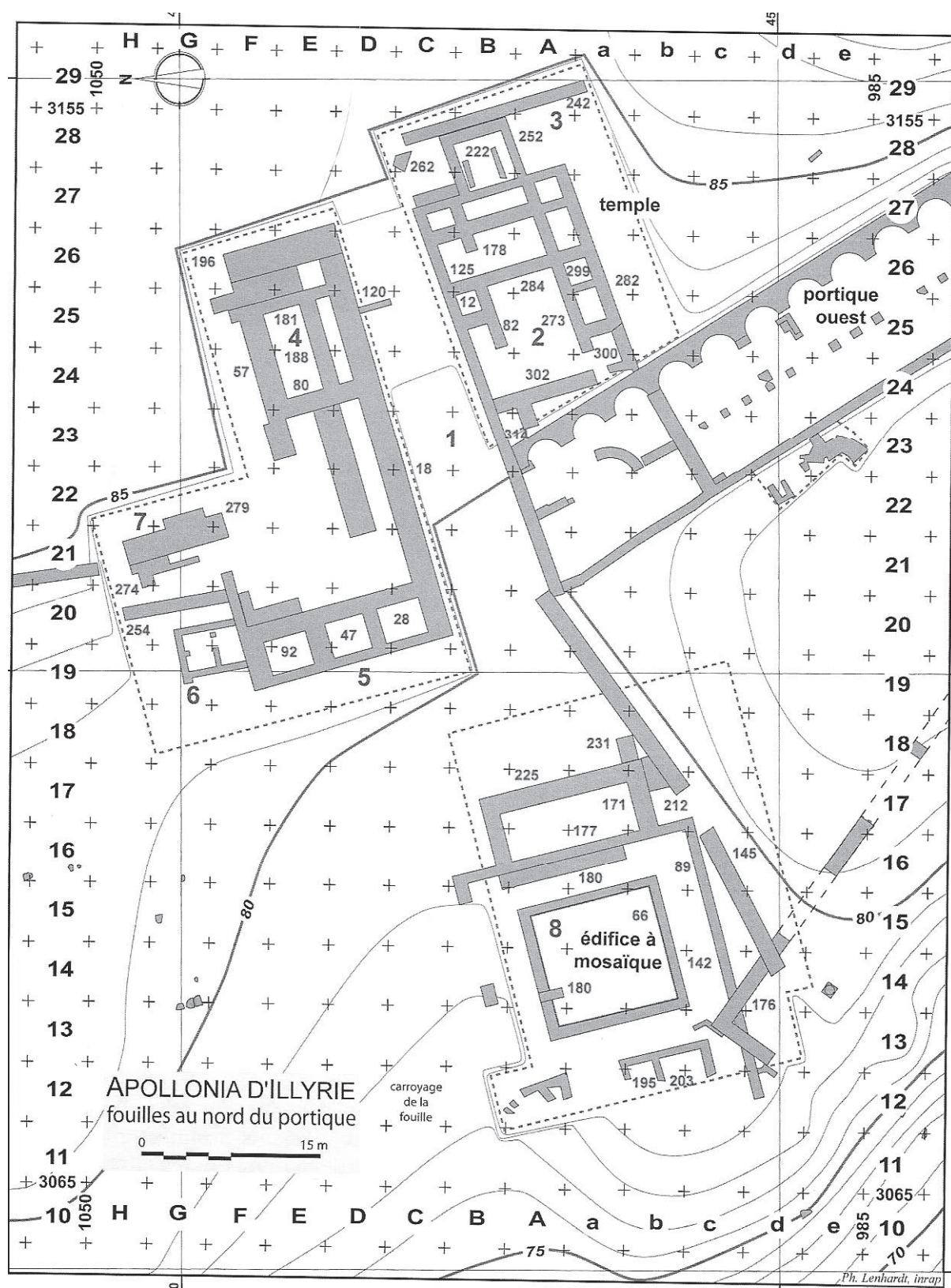
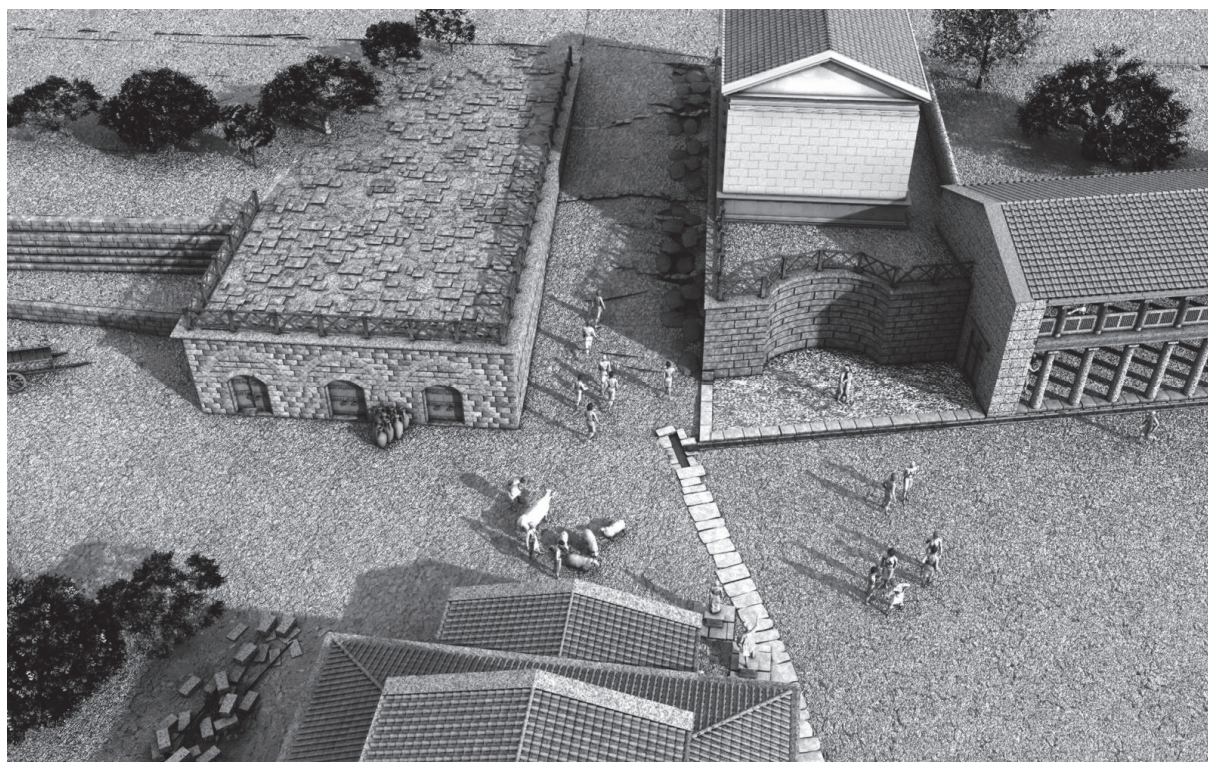


Fig. 120 : plan des fouilles au nord du portique.



© E. Follain.

Fig. 121 : vue aérienne de l'évocation du centre monumental d'Apollonia d'Illyrie.

2 - Présentation des différents édifices restitués

É. Follain est donc chargé de restituer numériquement l'ensemble des édifices se trouvant dans la zone au nord du portique aux dix-sept niches, fouillée depuis le début des années 1990 par l'équipe franco-albanaise, ainsi que l'extrémité nord du portique, qui fait partie de l'ensemble architectural de la zone (fig. 120 et 121). Il fonde son travail sur les comptes-rendus de fouilles des campagnes précédentes de la Mission française consacrées à cette zone, mais réalise également des recherches bibliographiques afin de se procurer des documents anciens publiés par des équipes albanaises ayant également travaillé sur place. Enfin, il effectue un grand nombre de relevés sur le terrain, explorant la zone de fouille afin de dessiner les quelques élévations encore en place d'après nature, plutôt qu'en se fondant uniquement sur les photos et les plans réalisés lors des fouilles.

2.1 - Le portique aux dix-sept niches

Mis au jour dans les années 1920 par L. Rey, puis, étudié de manière approfondie par H. Ceka à partir de la fin des années 1940, ce portique à dix-sept niches, d'époque hellénistique²⁰¹,

²⁰¹ L. Rey a estimé que ce portique ne pouvait être « antérieur au III^{ème} siècle avant J.C., et [présentait] une phase impériale » : cf. *Apollonia* 1, p. 195.

est le seul des monuments restitués à avoir déjà fait l'objet d'une tentative de restitution au début des années 1980 (fig. 122)²⁰². Bien qu'É. Follain n'ait pas voulu utiliser la précédente restitution pour réaliser son propre travail, il est parvenu à un résultat relativement comparable.

L'édifice est une *stoa* rectangulaire à deux nefs, longue d'environ soixante-dix sept mètres et large de dix mètres cinquante²⁰³ : son mur du fond mesure précisément soixante seize mètres dix, tandis que sa façade, un peu plus longue, atteint soixante dix-huit mètres vingt, une différence qui s'explique par des retours latéraux du portique, au nord et au sud, qui forment un angle obtus par rapport au mur du fond²⁰⁴. Ce dernier, relativement bien conservé, s'appuie à la colline 104, dont il contribue les terres. Les dix-sept niches, qui n'en sont pas véritablement d'ailleurs²⁰⁵, sont toutes identiques et abritaient des statues de marbre. C'est en tout cas l'hypothèse retenue par L. Rey qui en a retrouvé une douzaine en place au cours de ses différentes campagnes de fouilles²⁰⁶ ; elles ont été datées du I^{er} ou du II^{ème} siècle après J.-C. A. Baçe et N. Ceka, cependant, « *estiment que ces statues, très bien sculptées à l'arrière, n'appartiennent pas à l'origine au portique, mais qu'elles ont été déplacées, peut-être pour participer au remplissage de certaines niches* »²⁰⁷. Les colonnades axiales et de façade sont moins bien conservées : neuf bases des colonnes d'ordre dorique octogonal axiales ont été découvertes par L. Rey entre 1926 et 1927, avec deux tambours encore en place sur leur base. Quelques autres ont été mises au jour par la suite. La colonnade de façade a conservé quelques blocs du stylobate où sont encore visibles les lignes de mise en place de colonnes, elles aussi octogonales, répondant ainsi à la colonnade axiale.

L'édifice comportait également un étage. En effet, la découverte par L. Rey de « *nombreux fragments de panneaux et quelques panneaux en entiers en calcaire* », décorés de

²⁰² BAÇE et CEKA 1981, p. 5-54.

²⁰³ *Ibidem*, p. 13.

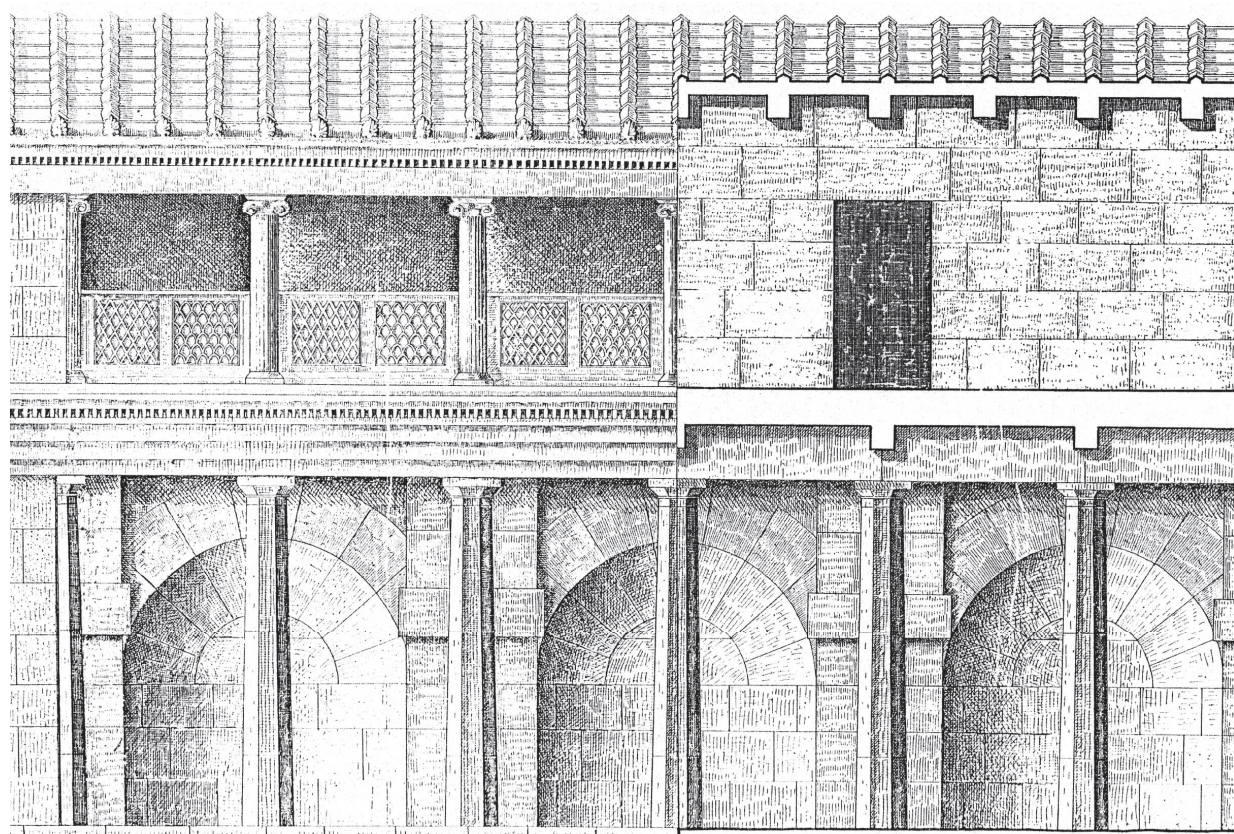
²⁰⁴ *Ibidem*, p. 12.

²⁰⁵ « *Nous conservons ici le terme « niche » utilisé par L. Rey, bien que le sol n'en soit assurément pas surélevé, car le renforcement est creusé dans le mur et n'en modifie ni le tracé théorique, ni l'implantation des fondations, et parce que des statues étaient vraisemblablement « nichées » dans le mur du fond du portique* » : cf. *Apollonia I*, p. 189.

²⁰⁶ Aujourd'hui conservées à quelques centaines de mètres à peine de leur lieu de découverte, dans l'ancien monastère d'Apollonia, qui sert désormais de musée au site.

²⁰⁷ *Apollonia I*, p. 193.

croisillons en relief qui forment des losanges »²⁰⁸, convainc ce dernier de la présence indéniable d'un étage. Ces panneaux ne pouvaient être, pour lui, que des parapets destinés à assurer une sécurité pour la circulation à l'étage, une hypothèse reprise par A. Baçe et N. Ceka dans leur restitution (fig. 122), ainsi que par É. Follain (fig. 123). Cet étage devait donc présenter, d'après A. Baçe et N. Ceka, « *une nef en façade ornée d'un portique ionique et sécurisée par [ce] parapet* »²⁰⁹. É. Follain a, quant à lui, restitué « *des pilastres doubles (pilier dorique et demi-colonne ionique)* »²¹⁰, en se fondant sur la présence de « *fragments de futs avec base attenante et des chapiteaux* »²¹¹. Un document particulièrement intéressant, exposé près de l'entrée du parc archéologique, a aussi été utilisé pour cette restitution : un cippe (fig. 124 et 124 bis), dont le bas-relief représente une colonnade ionique où chaque entrecolonnement est occupé par un parapet, parapet dont le décor ressemble de manière troublante à celui des panneaux découverts par L. Rey. Il s'agit assez vraisemblablement d'une représentation du portique.



© A. Baçe/N. Ceka.

Fig. 122 : façade restituée du portique aux dix-sept niches.

²⁰⁸ *Apollonia I*, p. 193.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 196.

²¹⁰ FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008, p. 218.

²¹¹ *Ibidem*.



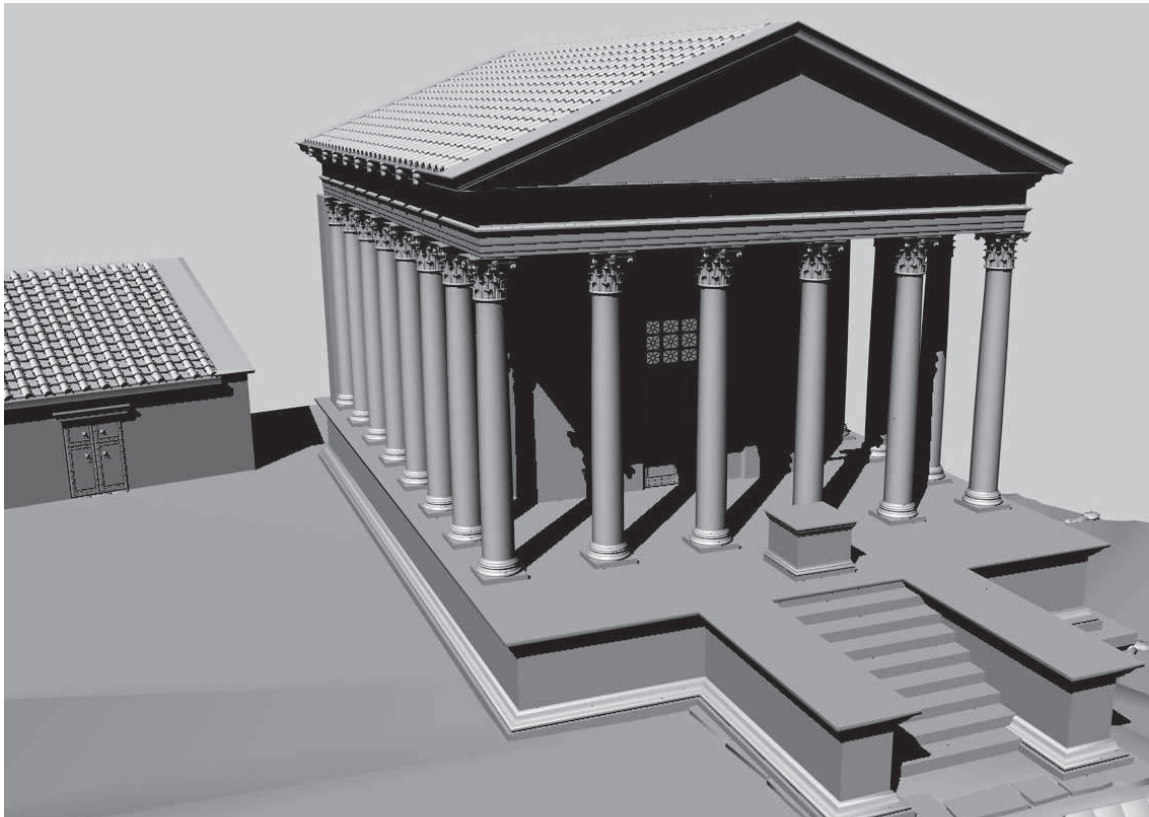
© E. Follain.

Fig. 123 : évocation du portique aux dix-sept niches.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 124 et 124 bis : fragment d'un cippe à l'entrée du parc archéologique (prise de vue été 2008).



© E. Follain.

Fig. 125 : évocation du temple et de la face arrière de l'étage du portique aux dix-sept niches.

A l'arrière de ce couloir de circulation, A. Baçe et N. Ceka ont conclu à la présence d'une série de pièces, closes par un mur percé de baies, en s'appuyant sur le fait que l'entrecolonnement de la colonnade axiale, peu important, devait être en mesure d'en supporter le poids. É. Follain a repris l'hypothèse, se fondant également sur la présence « *de logements à fond oblique taillés dans les piédroits des niches [qui] permettent l'installation d'aisseliers pour une solive sur deux et [qui] soutiennent ainsi les refends* »²¹². É. Follain a choisi de représenter assez logiquement une porte à l'arrière du mur du fond de cet étage (fig. 125) : en effet, l'étage du portique permettait très probablement de communiquer avec le *temenos* de la colline 104, bien qu'aucun élément concret ne puisse le confirmer. Enfin, l'ensemble du portique devait être couvert d'un toit de tuiles, de nombreux fragments ayant été découvert dans les remblais de l'édifice.

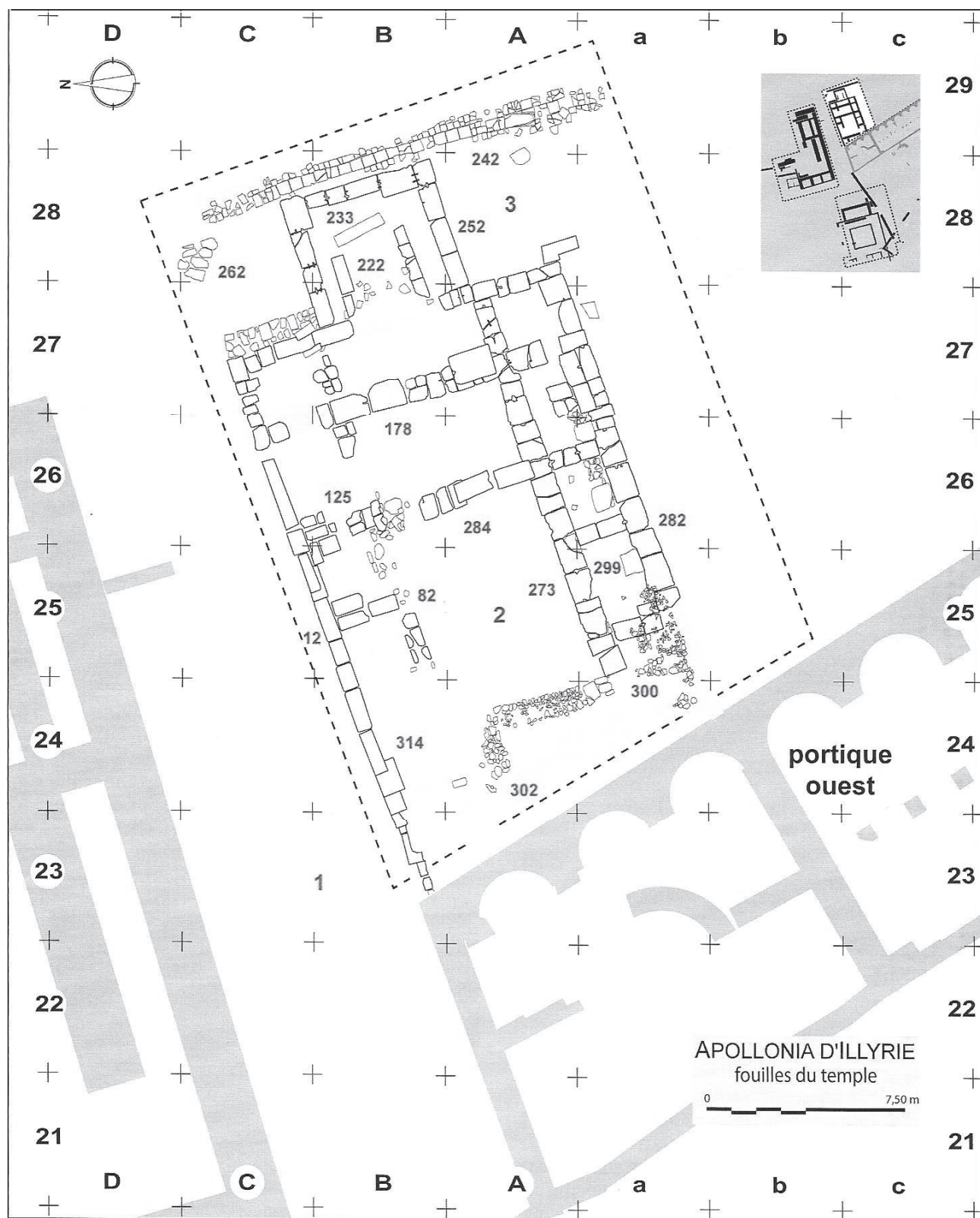
2.2 - Le temple

A l'extrémité nord du portique apparaissent les restes probables d'un temple *sine postico*, sur podium (fig. 112, 115 et 126). Précédé d'un escalier monumental, l'édifice,

²¹² FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008, p. 218.

dont il ne demeure que les fondations, devait mesurer seize mètres sur onze mètres cinquante. Il était probablement corinthien, quelques fragments de chapiteaux de cet ordre ayant été retrouvés sur place (fig. 127). Des tronçons de futs, ainsi qu'une base attique sont les rares éléments retrouvés permettant de se faire une idée de son élévation. Se fondant sur leur diamètre et l'estimation de la hauteur des colonnes, à environ cinq mètres, É. Follain a opté pour « *une façade hexastyle, selon une valeur d'entrecolonnement canonique* »²¹³ et pour des côtés à huit colonnes (fig. 128 et 129). Pour la façade arrière du temple, il a choisi une paroi simple (fig. 130). Cette solution, une *peristasis sine postico*, est assez étonnante à première vue, cette façade aveugle, visible de loin, pouvant paraître quelque peu inesthétique, et a d'ailleurs suscité quelques réactions lors de la première présentation publique de la restitution, lors du colloque *Virtual Retrospect 2007* de Bordeaux. Mais ce choix s'explique simplement par le fait que le temple appartient à l'ensemble de l'*agora* sur laquelle donne sa façade avant : la façade arrière est donc d'une moindre importance, et É. Follain a choisi de se fonder sur des exemples italiens plus anciens, ceux de Gabi et d'Arricia. Plusieurs hypothèses ont été envisagées pour la restitution de l'escalier monumental. Tout d'abord, la structure 252 (fig. 126, 131, 132 et 133) a été perçue comme les soubassements d'un autel, l'escalier menant au *pronaos* du temple se trouvant à l'arrière de cette construction. C'est le parti pris représenté dans les premières modélisations du temple (fig. 132 et 133). Cependant, la largeur de la structure 178 (fig. 126) indique assez clairement qu'il s'agit des fondations construites pour soutenir la colonnade avant du temple. La première hypothèse a donc été finalement abandonnée et la structure 252 est interprétée comme les fondations de l'escalier monumental lui-même. Un autel, moins imposant que le premier restitué, est placé au sommet des marches (fig. 128), d'où il est visible de loin, plutôt qu'en contrebas du temple, où il deviendrait invisible depuis l'*agora*.

²¹³ FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008, p. 218.



© Ph. Lenhardt.

Fig. 126 : plan du temple.



Fig. 127 : fragment d'un chapiteau d'ordre corinthien, retrouvé à proximité des vestiges du temple.



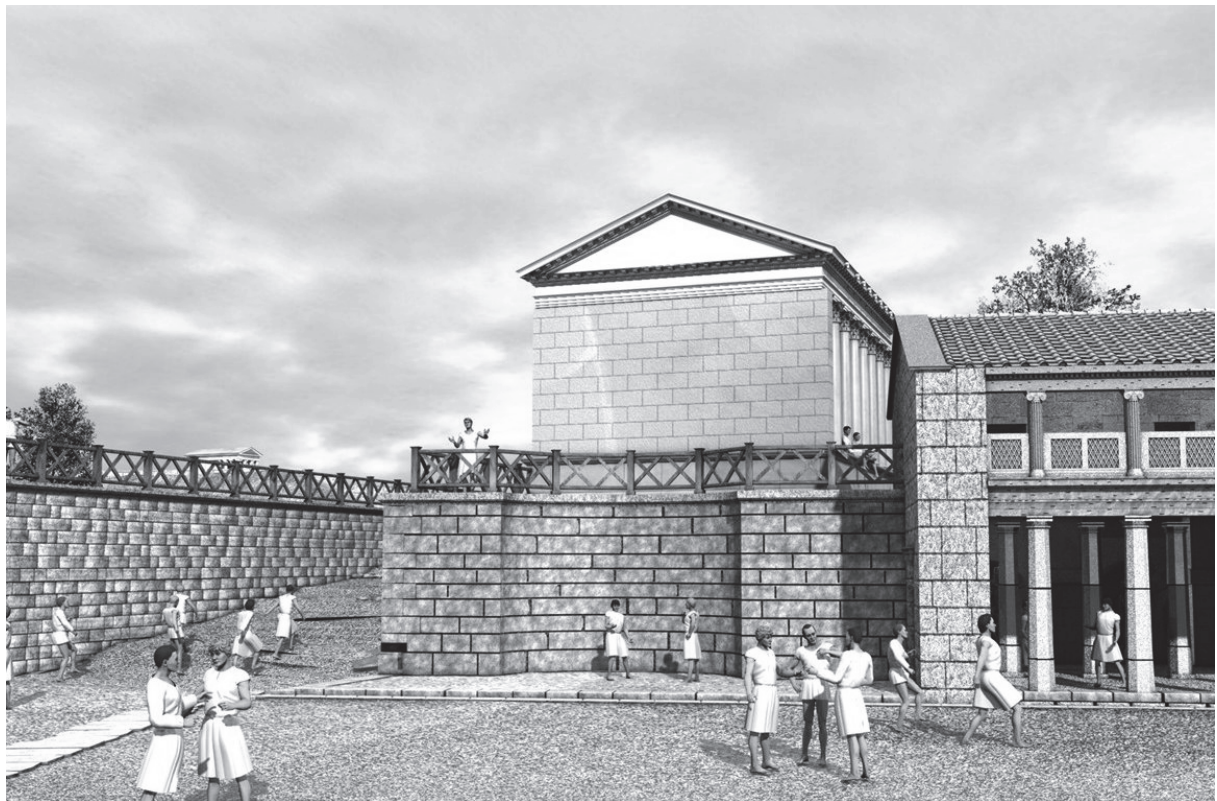
Fig. 128 : évocation de la façade avant du temple.

© E. Follain.



© E. Follain.

Fig. 129 : évocation du temple, vu du nord.



© E. Follain.

Fig. 130 : évocation de la façade arrière du temple.



Fig. 131 : prise de vue des fouilles du caniveau et des fondations du temple depuis le nord.

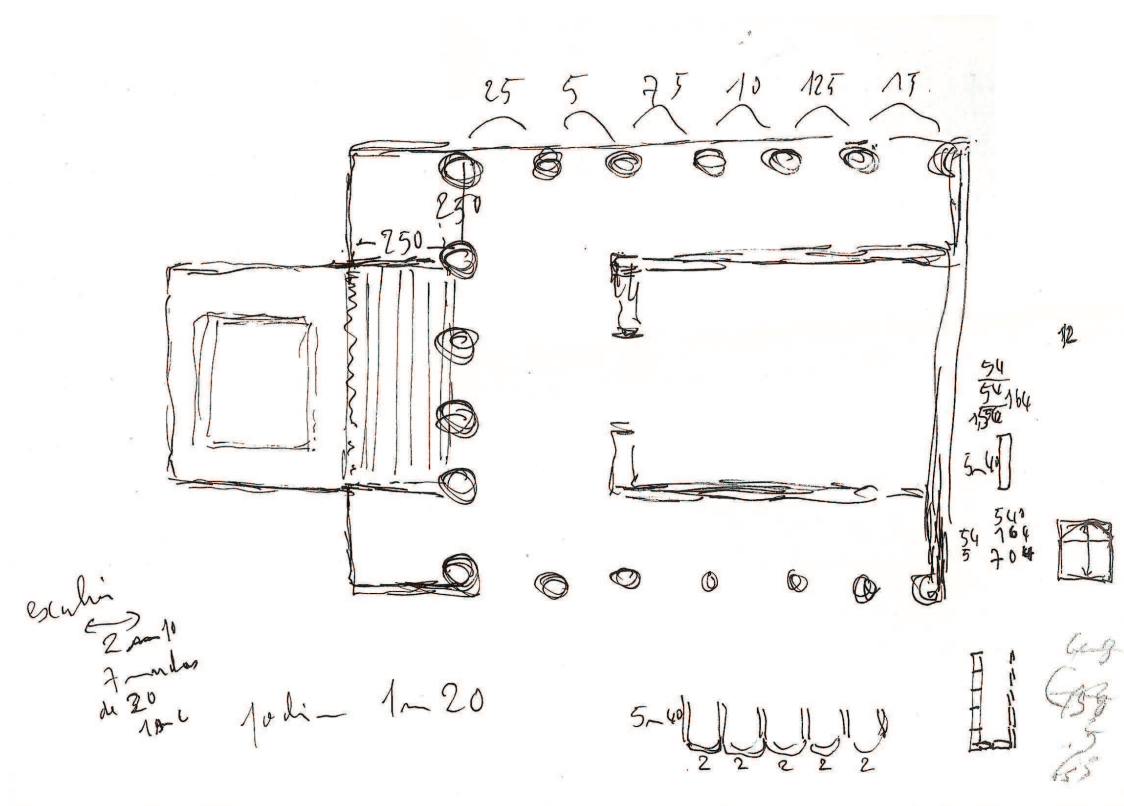
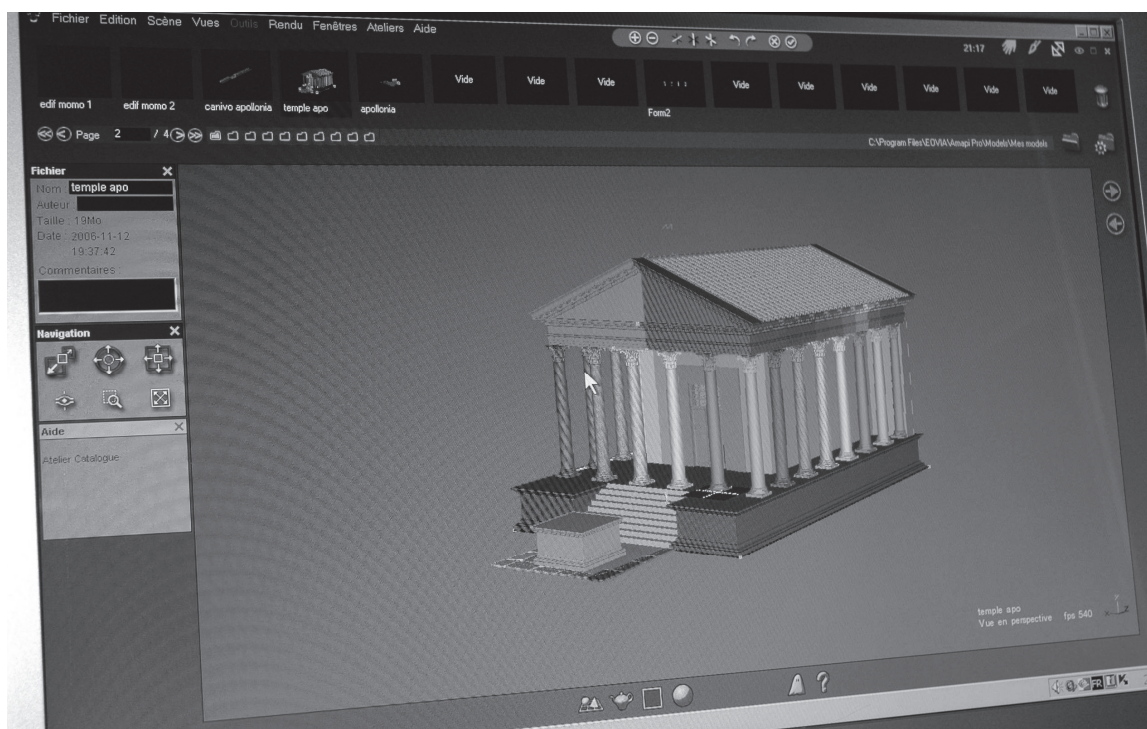


Fig. 132 : croquis préparatoire du temple.

© E. Follain.



© E. Follain.

Fig. 133 : première modélisation du temple.

Longeant la façade est du temple, la structure 242 (fig. 131), un caniveau à ciel ouvert a été également restitué (fig. 134). Le fond de ce caniveau était constitué de briques de module quarante-huit sur quarante-huit centimètres et ses bords de demi-briques de quarante-huit sur vingt-quatre centimètres : il a l'aspect d'un "U" à bords évasés. Il s'agit de l'une des structures restées le plus longtemps en usage, car ce caniveau « *est directement comblé par l'humus de surface, et [...] on [y] a retrouvé [...] les monnaies les plus récentes de la fouille, deux bronzes datant de l'époque des Commènes* »²¹⁴. Il servait à évacuer les eaux de pluies en provenance de la colline 104, les détournant de l'arrière du portique à dix-sept niches et du temple, en direction de la grande rue. Enfin, la partie arrière du socle du temple a visiblement subi plusieurs remaniements au cours de son histoire. Le plan (fig. 126) atteste de la présence originelle de trois niches, prolongeant celles du portique. Celles-ci ont été remplacées par « *une masse de blocage prolongeant la terrasse du temple [...] parementée en grand appareil incluant un retrait courbe* ». ²¹⁵ Après avoir restitué, dans ses premiers croquis, une abside en cul-de-four (fig. 135), É. Follain a finalement opté pour une abside à ciel ouvert (fig. 136), pouvant éventuellement servir à la présentation d'une statue : la hauteur estimée du podium n'a pas été jugée suffisante pour conserver la première hypothèse. D'après le matériel retrouvé dans ses fondations ou à proximité immédiate, il a été établi que le temple avait connu au moins deux phases, la plus ancienne remontant probablement au II^e siècle avant J.-C.

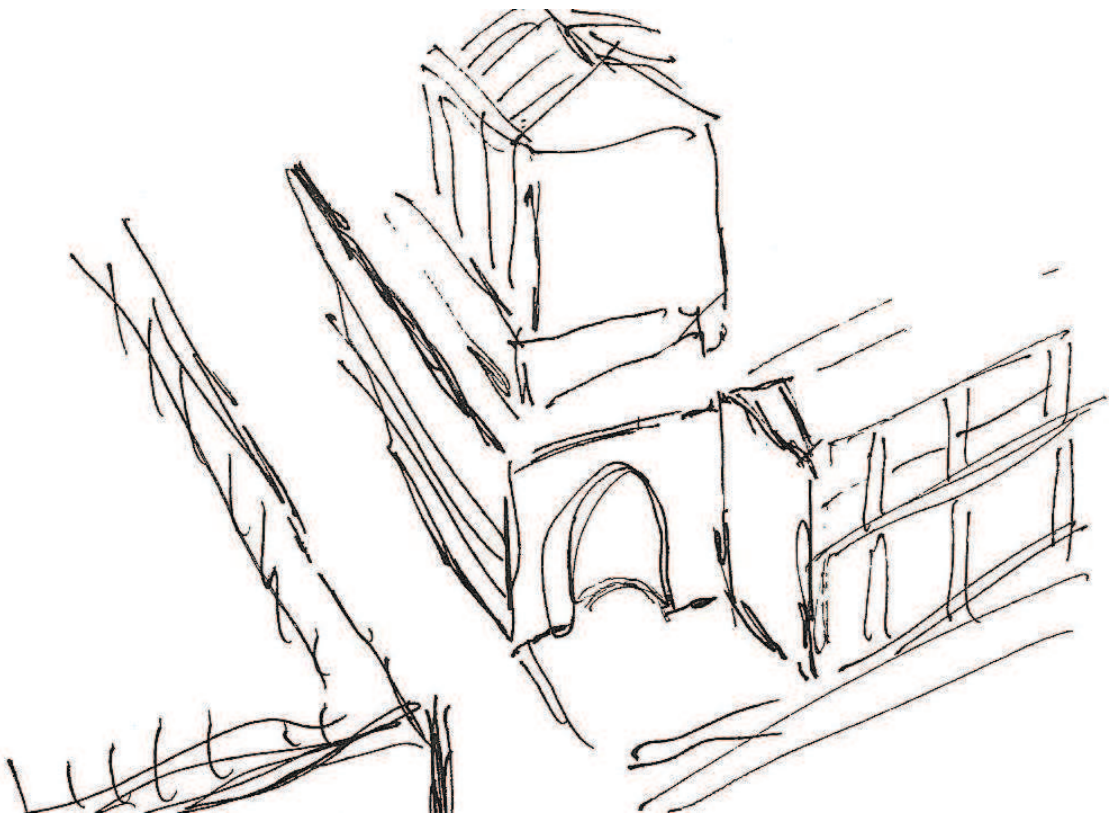
²¹⁴ *Apollonia 1*, p. 224-225.

²¹⁵ FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008, p. 218.



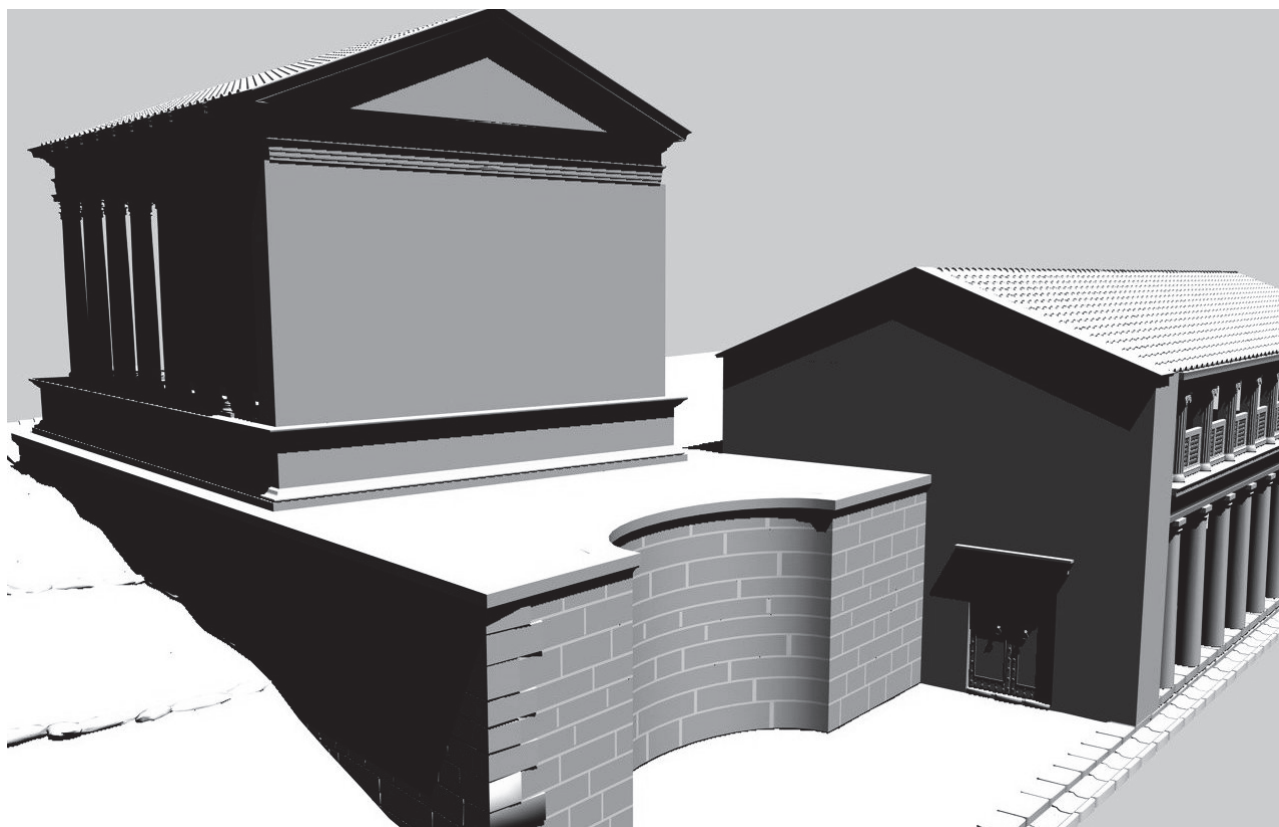
© E. Follain.

Fig. 134 : vue "aérienne" de la façade avant du temple et du caniveau.



© E. Follain.

Fig. 135 : croquis préparatoire des soubassements du temple, avec une abside en cul-de-four.



© E. Follain.

Fig. 136 : modélisation des soubassements du temple, avec une abside à ciel ouvert.

2.3 - La grande rue et les deux murs de soutènement

Longeant le flanc nord du temple, une grande rue, la plus importante actuellement connue dans la cité, large d'environ neuf mètres à son point le plus bas, à l'angle du portique, se rétrécit progressivement pour n'atteindre plus que sept mètres trente dans sa partie la plus haute, à son débouché sur l'*agora*, entre les deux collines de la Cité. Dégagée sur environ vingt-six mètres depuis les débuts des fouilles de la Mission française, cette rue est bordée par deux imposants murs de soutènement, les structures 12 et 18 (fig. 120), dont il ne demeure malheureusement plus que les premières assises (fig. 116). Ces murs, en *opus quadratum* pseudo isodome, ont visiblement subi de nombreux remaniements, comme le prouvent des inscriptions retrouvées à l'envers et des trous de louves* placées en parement, avant d'être probablement utilisés comme "carrière" locale, en particulier lors de la construction de la ville de Berat²¹⁶. Le revêtement de la rue semble assez rudimentaire et fragile : des galets et des graviers simplement posés sur l'argile. Plusieurs alignements de blocs grossiers, bien visibles dans l'évocation d'É. Follain (fig. 137), ont été placés perpendiculairement à la pente,

²¹⁶ THESPROTUS et PSALIDHA 1964.

certainement dans le but d'en freiner le ravinement, lors des pluies les plus violentes. Le long de la structure 12, on peut apercevoir ici et là de gros blocs de basalte : il peut s'agir d'une adjonction destinée à éviter le ravinement des eaux pluviales en provenance du caniveau construit à l'avant du temple, comme l'a interprété d'É. Follain²¹⁷, ou bien d'un rétrécissement postérieur de la chaussée, qui a alors été solidifiée par ces blocs²¹⁸. Le centre de la grande rue a été totalement détruit par une grande fosse, qui se prolonge sur presque toute sa longueur, et contient une grande quantité d'éléments architectoniques, provenant probablement en grande partie du temple et des destructions de l'*agora*.



© E. Follain.

Fig. 137 : vue "aérienne" de l'évocation ; les blocs de basalte placés le long de la rue sont bien visibles.

2.4 - La terrasse nord et les magasins

Au nord du mur 18, des structures, encore très difficilement interprétables, ont été mises au jour lors des fouilles. Il semblerait qu'elles n'étaient déjà plus en usage lors de la construction du mur 18 : il s'agirait des structures parmi les plus anciennes de cette partie d'Apollonia. L'hypothèse retenue est qu'elles ont été recouvertes par une terrasse²¹⁹, peut-être surmontée par un édifice, sans doute comparable au temple qui se trouve de l'autre côté de la

²¹⁷ FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008, p. 218.

²¹⁸ *Apollonia* 1, p. 221.

²¹⁹ On a retrouvé une partie du pavement de cette terrasse, à son extrémité orientale, près de l'*agora*.

rue. Cette hypothèse ne s'appuyant malheureusement sur aucune preuve matérielle, la zone a été évoquée par É. Follain sous la forme d'une terrasse vide. Cela crée un déséquilibre architectural relativement important au sein de ce carrefour, mais il est, à l'heure actuelle, impossible d'avancer la moindre interprétation. L'extrémité orientale inférieure de la terrasse nord du carrefour est plus facilement interprétable : trois structures, interprétées comme des magasins de stockage, y ont été découvertes en 1995 (fig. 117 et 138). Une ancienne citerne en briques, visiblement détruite lors de la construction des magasins, a été mise au jour lors de la campagne de 2000, alors que l'équipe recherchait un quatrième magasin plus au nord (fig. 139). Les trois magasins ont été partiellement restaurés par l'Institut des monuments albanais (fig. 117).

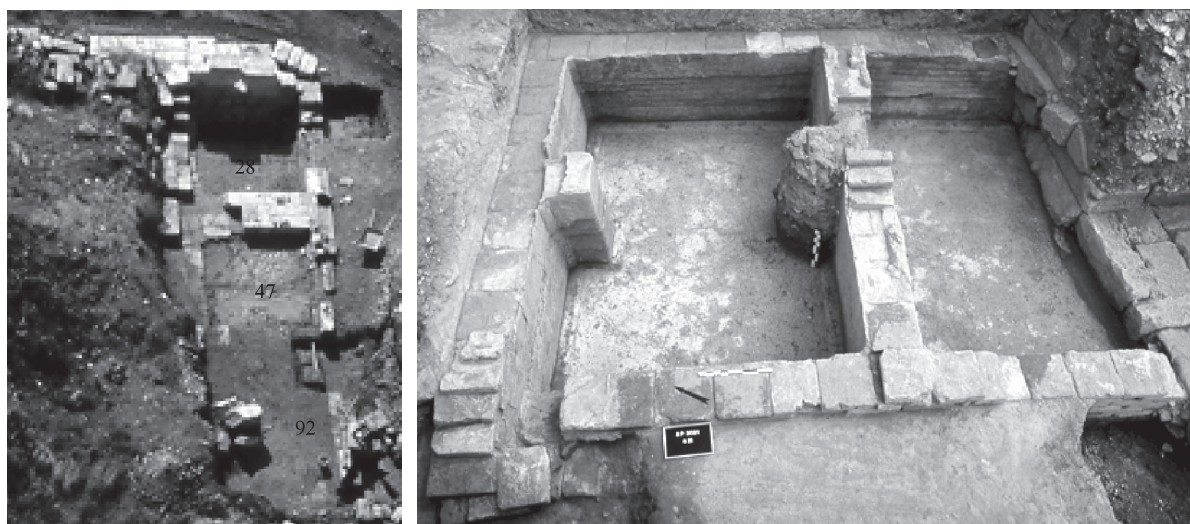
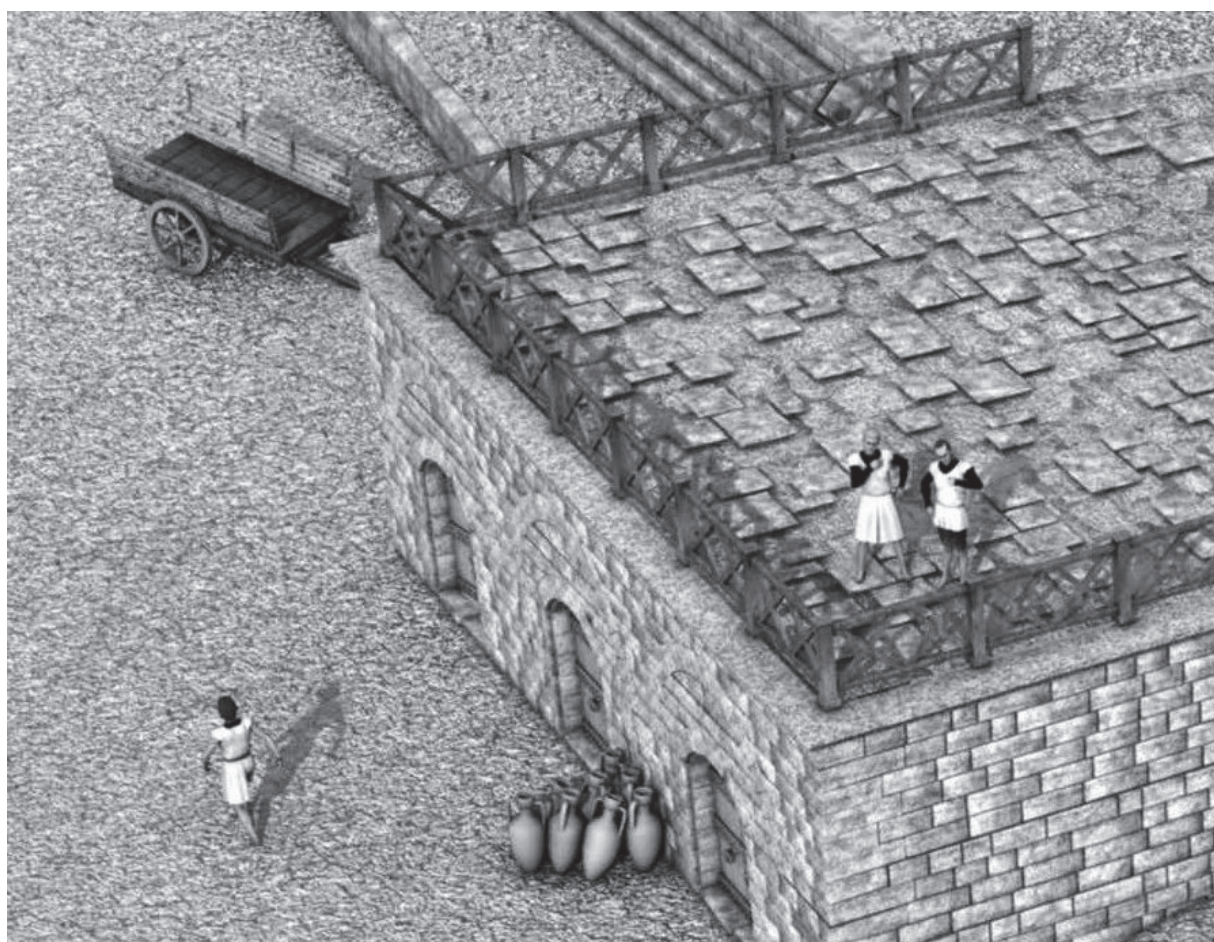


Fig. 138 et 139 : les magasins (désormais partiellement restaurés) et la citerne en briques (aujourd'hui couverte).

De dimensions semblables, trois mètres quarante-cinq sur trois mètres quarante, en ce qui concerne leurs dimensions intérieures, ces structures sont constituées de murs d'une épaisseur relativement importante : le mur du fond présente ainsi une largeur d'un mètre vingt et les murs de côtés sont larges d'un mètre soixante dix-huit. La nécessité de résister à la poussée des terres du plateau de l'*agora* est sans doute la première raison de ces dimensions imposantes. Cependant, la fonction supposée de ces édifices, la conservation de marchandises, peut aussi les expliquer : des murs épais auraient ainsi permis d'y conserver une température quasi-constante et de les isoler de l'humidité. Des claveaux ont été retrouvés à l'intérieur des structures et permettent de restituer « *une couverture à voûte en plein cintre* »²²⁰. Impossible à représenter dans l'évocation sans

²²⁰ *Apollonia* 1, p. 227.

avoir recours à un écorché, ces voûtes ont cependant été suggérées par É. Follain, qui a choisi de restituer une façade avec les faces des claveaux visibles, plutôt qu'avec des assises uniquement horizontales. Les magasins s'ouvraient à l'ouest sur un seuil d'un mètre quatre-vingt deux. Les traces retrouvées sur ces seuils et la « *présence des mortaises de crapaudines* »²²¹ apportent la preuve formelle que les trois pièces étaient closes par de solides portes à double battant. Ainsi, malgré l'absence de vestiges de vases destinés à la conservation dans ces structures, leur architecture laisse peu de doutes quant à leur usage. Celui-ci est souligné dans l'évocation par la présence d'une charrette et de plusieurs amphores placées à proximité immédiate des magasins (fig. 140 et 141). La datation actuellement retenue pour leur construction est de la fin de la période républicaine à la période augustéenne, comme pour le temple²²².

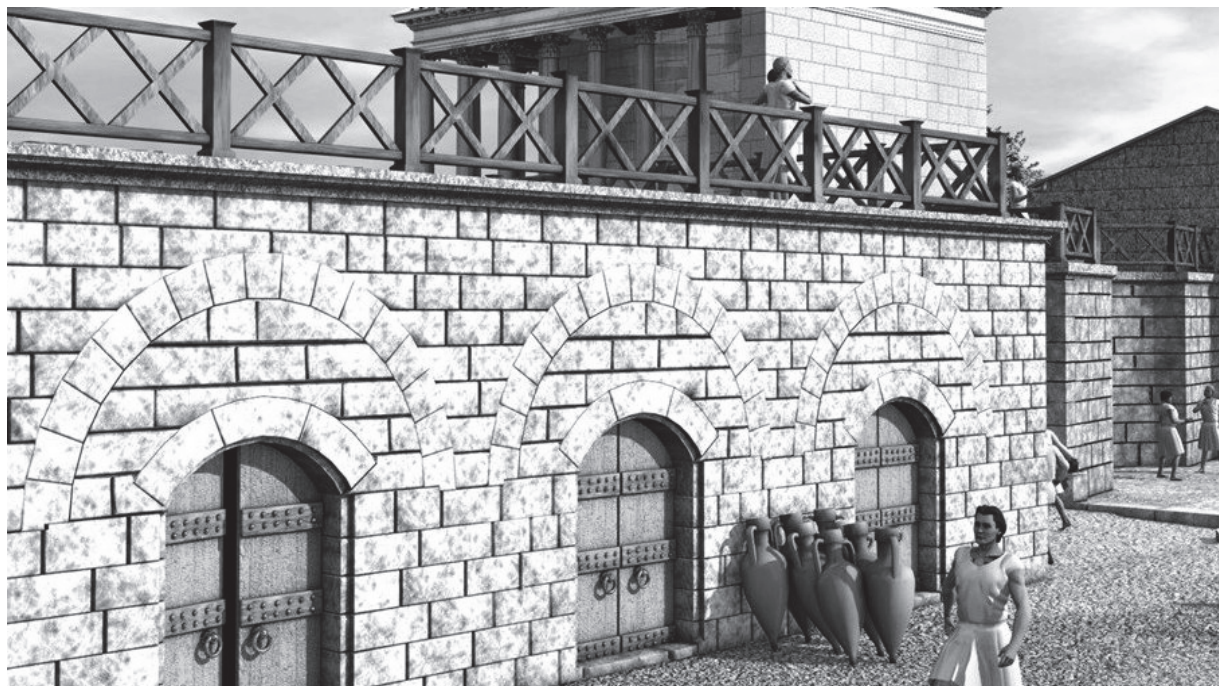


© E. Follain.

Fig. 140 : vue "aérienne" des magasins : une charrette et des amphores placées à proximité suggèrent leur usage.

²²¹ *Apollonia* 1, p. 227.

²²² *Ibidem*, p. 233.



© E. Follain.

Fig. 141 : évocation des magasins.

2.5 - Le mur à gradins et la rue

A l'arrière de la terrasse nord, dominant le secteur des magasins et de la citerne et bordant le plateau occidental de l'*agora*, un mur à gradins, la structure 274 (fig. 120), a été mis au jour en 2002. La construction paraît présenter plusieurs phases, mais il semble encore trop tôt pour avancer une datation²²³ : il pourrait cependant s'agir de la structure la plus ancienne du secteur²²⁴.

2.6 - L'édifice à mosaïque

En face de la grande rue menant à l'*agora*, un édifice quadrangulaire (fig. 142) a été découvert en 1996. Il se décompose en trois parties : une pièce centrale, décorée d'une mosaïque en grosses tesselles de calcaire blanc (66), entourée de quatre couloirs, pavé de tesselles de briques (89), et précédée d'un porche sur sa façade ouest (177). Deux bases de

²²³ De nouveaux sondages ont cependant été réalisés lors de la campagne de fouilles de la Mission franco-albanaise de l'été 2008, ce qui pourrait modifier cette donnée.

²²⁴ Le mur est certainement contemporain des citernes, car il borde la rue qui les desservait. Ce mur se connecte vraisemblablement avec l'extrémité ouest du grand portique qui délimitait le nord de l'*agora*, révélé par la campagne de prospection électromagnétique de 2005.

statues (212 et 231) ont été retrouvées au sud de ce porche : É. Follain les a représentées surmontées de statues, bien que celles-ci n'aient pas été découvertes (fig. 143 et 144). La pièce centrale a un plan quasiment carré, mesurant onze mètres quatre-vingt dix-huit sur onze mètres vingt. Son ou ses entrées n'ont pu être identifiées, car seules les fondations des murs qui la délimitent ont été retrouvées : il ne demeure aucune trace d'un ou de seuils. La possibilité d'un édifice à *atrium*, d'abord envisagée, a du être au final écartée : en effet, aucun système d'évacuation des eaux de pluie n'a été retrouvé. De plus, le système de dallage de la pièce centrale, une mosaïque de tesselles en calcaire blanc, qui ne présente aucune trace d'érosion, n'est pas compatible avec l'hypothèse d'un édifice ouvert. La pièce centrale ne peut donc être représentée que couverte (fig. 143), de même que les quatre couloirs qui la bordent. L'angle nord-ouest de cette pièce centrale, qui dominait la rupture de pente de la colline d'Apollonia, a entièrement disparu.

Des traces légères d'érosion, provoquées par le ruissellement régulier des eaux de pluies, ont été retrouvées sur les pourtours de l'édifice, ce qui permet d'envisager, avec une quasi certitude, une pente de toit vers l'extérieur. Le seul indice permettant d'identifier la fonction du bâtiment est une base de pilastre de quarante centimètres sur quarante, retrouvée près du mur oriental, encastrée dans le sol de mosaïque. Il ne peut s'agir d'un élément architectonique, car il semble trop isolé pour avoir eu cet usage. Aussi, est-il plutôt envisagé comme un autel ou un support pour un *louterion* ou une statue cultuelle. L'édifice était donc très probablement un bâtiment public, l'hypothèse d'un *pompeion* étant actuellement la plus plausible, du fait de l'ouverture du porche juste au départ de la grande rue. Cette hypothèse a été suggérée dans l'évocation par la concentration de personnages à proximité immédiate du bâtiment, associés à des moutons et un bœuf (fig. 144). É. Follain a cependant préféré ne pas représenter une véritable procession sacrificielle, ce qui aurait été beaucoup trop catégorique pour une simple évocation. L'édifice à mosaïque fait encore actuellement l'objet de fouilles lors des campagnes annuelles de la Mission française, toute la partie ouest dominant la terrasse du théâtre restant à explorer (fig. 119)²²⁵. De fait, sa restitution, plus encore que celle des autres bâtiments, est provisoire et sujette à caution. Ainsi, certaines pièces, fouillées à l'arrière de l'édifice lors des dernières campagnes estivales, n'ont pas été prises en compte pour cette évocation.

²²⁵ SKENDERAJ 2009.

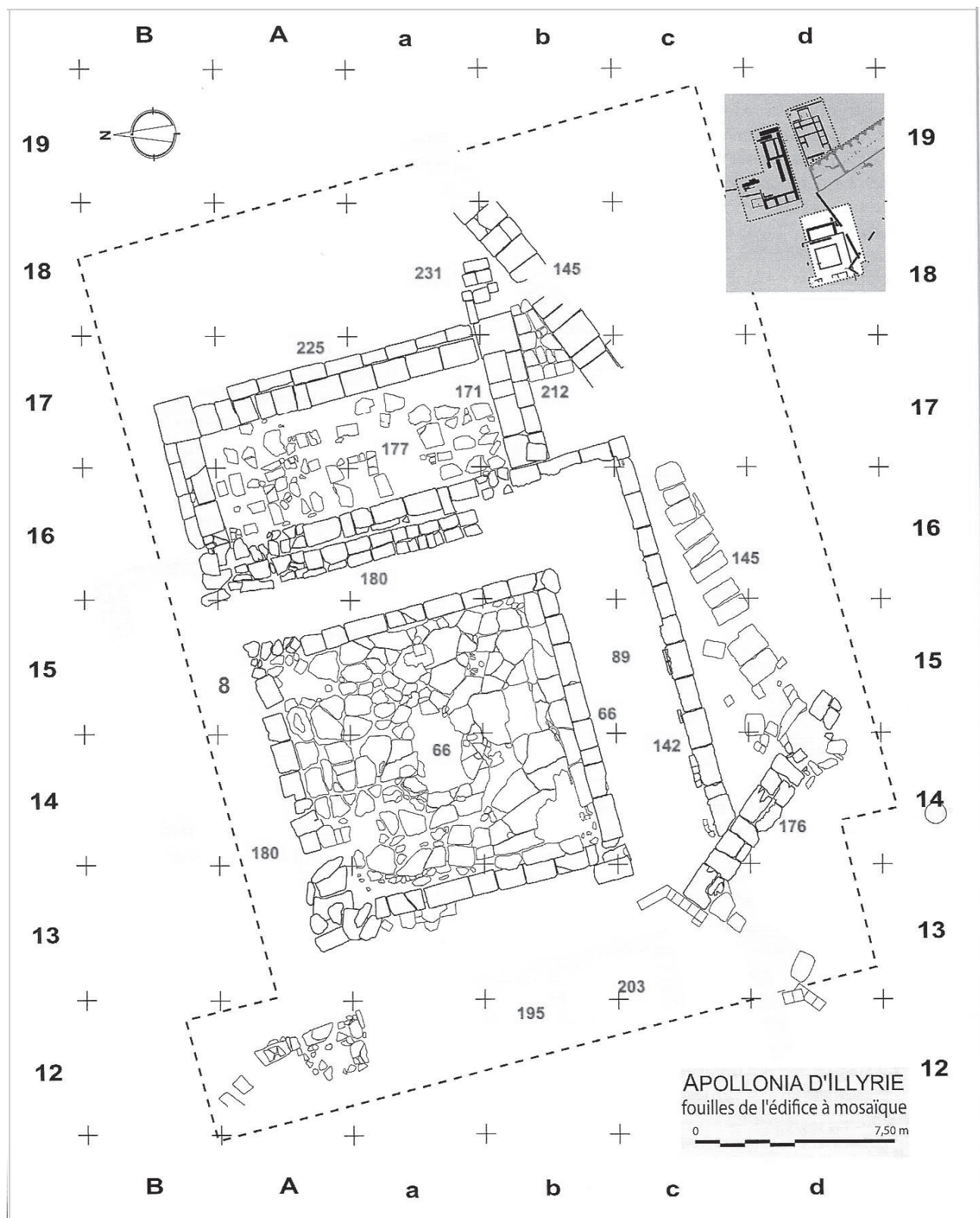
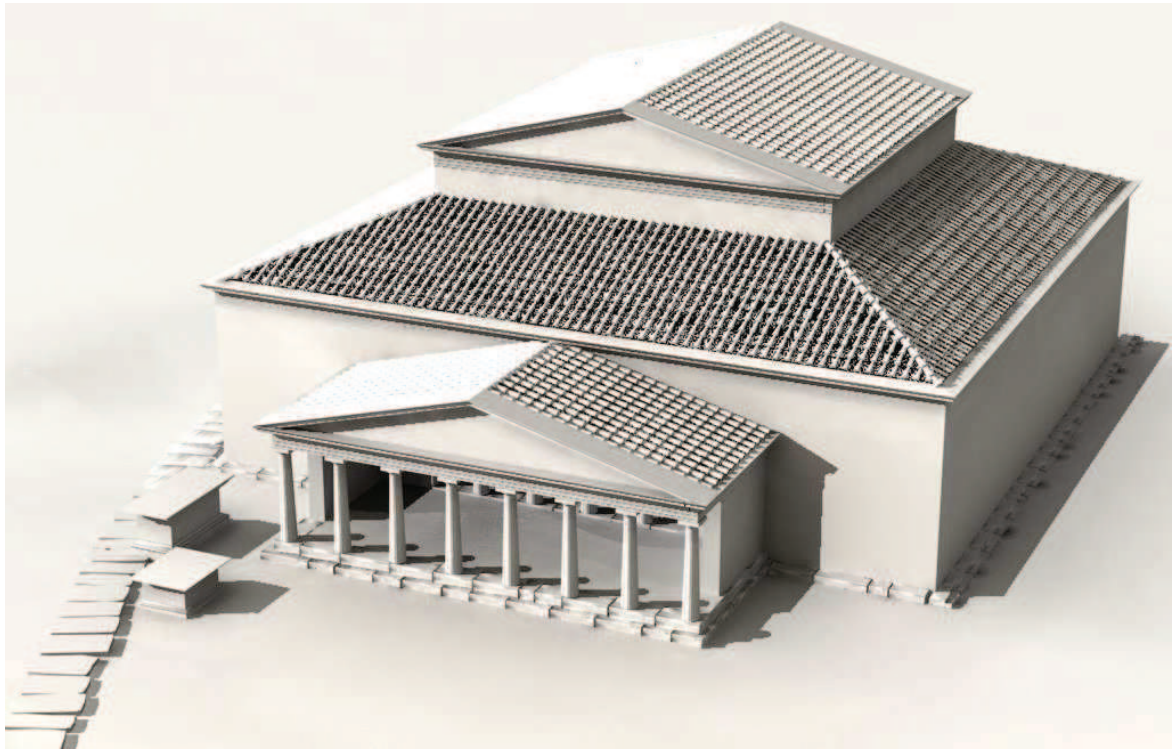


Fig. 142 : plan de l'édifice à mosaïque.

© Ph. Lenhardt.



© E. Follain.

Fig. 143 : évocation de l'édifice à mosaïques.



© E. Follain.

Fig. 144 : l'édifice à mosaïque *in situ* : des moutons et un bœuf ont été restitués à proximité, afin de suggérer son usage hypothétique.

3 - Comment évoquer visuellement un passé dont il ne demeure plus que des "ombres" ?

Le site d'Apollonia d'Illyrie n'a pas été choisi pour illustrer ce second chapitre parce qu'il avait bénéficié d'une préservation exceptionnelle par rapport à d'autres sites ; nous pourrions sans doute dire qu'il se situe dans la "moyenne", c'est-à-dire que la relative protection dont il avait fait l'objet durant plusieurs siècles, en n'étant pas réoccupé après son abandon au V^{ème} siècle, a été contrebalancée par une Histoire récente beaucoup plus agitée. Le site a grandement souffert du pillage systématique de ses élévations à l'époque médiévale, puis ottomane et, au final, même les fondations de la cité n'ont pu être totalement préservées des constructions militaires du XX^{ème} siècle qui ont endommagé partiellement ses sous-sols. Le site d'Apollonia d'Illyrie n'est donc malheureusement plus que l'ombre de la brillante cité qu'il fut il y a deux mille ans. Les chercheurs sont ainsi condamnés à ne toujours travailler qu'avec des fragments du passé, même pour les sites archéologiques les mieux préservés, d'autant que ces fragments se révèlent parfois trompeurs et doivent toujours être étudiés avec le plus grand soin avant de pouvoir être exploités. Peu l'admettent, mais le recours à l'imagination s'avère alors nécessaire pour assembler les éléments épars mis au jour et combler les nombreux vides qui subsistent. Mais que signifient, au fond, ces différents termes de restitution, reconstitution et évocation ? Ils ne reflètent pas la même réalité et doivent être utilisés à bon escient.

3.1 - De la difficulté de ne travailler qu'avec quelques fragments du passé

Archéologues et historiens en sont bien conscients, ils ne travaillent qu'avec des fragments parfois infimes du passé. Que les documents qu'ils étudient soient écrits ou matériels (ou même, pour le passé le plus récent, radiophoniques, photographiques ou cinématographiques), ils n'offrent jamais qu'une vision extrêmement partielle du passé et le plus souvent déformée. Dans le cas du centre monumental de la cité d'Apollonia d'Illyrie, la mission française peut fonder son travail sur les fondations des édifices, ainsi que quelques élévations et éléments de décors, ce qui lui permet de connaître l'implantation au sol des bâtiments, mais ni leurs volumes, ni leurs décors : 90%, voire plus, de l'ancienne cité antique a ainsi définitivement disparu.

L'avantage relatif des archéologues travaillant sur l'architecture romaine est que celle-ci a fait l'objet de descriptions approfondies dès la période antique, notamment dans les œuvres de Vitruve (*De architectura*, I^{er} siècle avant notre ère) et de Frontin (*De Aquis urbis Romae*, I^{er} siècle de notre ère), et qu'elle répond à des normes assez strictes. Grâce à l'amplitude prise par l'Empire romain à son apogée, les archéologues disposent en outre de nombreux exemples tout autour du bassin méditerranéen, en pierre et souvent bien conservés ; s'ils démontrent qu'il existait des variations locales, ils permettent surtout d'établir des édifices-types et de réaliser des comparaisons aisées entre les sites relativement préservés et ceux qui ont moins bien supporté les outrages du temps. C'est une chance que n'ont pas les préhistoriens et les protohistoriens, ainsi que les chercheurs de périodes plus récentes travaillant sur des sites où les édifices étaient construits dans des matières putrescibles (ce qui est finalement le cas d'une majorité des constructions sans vocations ostentatoires ou défensives) ; les traces restantes sont alors souvent presque imperceptibles, ce qui nécessite de recourir à des méthodes de fouilles extrêmement fines.

Pour palier l'absence totale ou quasi-totale de sources écrites, l'un des seuls recours fut pendant longtemps l'ethnoarchéologie. Cette discipline, à mi-chemin entre l'Archéologie et l'Ethnographie, fondée sur le comparatisme et apparue au XVIII^{ème} siècle²²⁶, permettait de se représenter les possibles élévations des édifices disparus, ou d'autres questions archéologiques, en observant les réalisations de peuples qui avaient conservé un mode de vie dit primitif, équivalent à celui des hommes de la Préhistoire. Toutefois, l'ethnoarchéologie est aujourd'hui cependant délaissée : le nombre de peuples vivant encore selon un mode de vie traditionnel a fortement diminué depuis la fin du XIX^{ème} siècle (comme c'était le cas des Inuits en Sibérie et en Amérique du nord, des Aborigènes en Australie, ou de nombreuses tribus à travers le monde), la plupart s'étant, de gré ou de force, convertis à la "modernité". De plus, cette méthode, fondée sur une observation passive, a souvent démontré ses limites : l'ethnoarchéologie a conduit à des comparaisons hâtives, invalidées par la suite, comme ce fut le cas des cités lacustres sur palafittes des lacs alpins. L'autre recours auquel les archéologues peuvent désormais faire appel pour mieux comprendre l'objet de leur étude et tenter d'en offrir une restitution visuelle à leur pairs et au grand public, en dépit de vestiges peu nombreux et de sources écrites insuffisantes, est l'expérimentation active. Ces différentes

²²⁶ L'ouvrage du père jésuite Joseph François Lafitau, *Mœurs des sauvages Américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), serait ainsi le premier essai de comparatisme ethnographique ou ethnoarchéologie.

méthodes aident les archéologues à combler les manques, mais ne fournissent toujours que des hypothèses et jamais des certitudes.

La restitution des vestiges matériels peut s'appuyer sur le témoignage des sources écrites. Cependant, ces sources, quand les archéologues et les historiens ont la chance d'en disposer, ne sont pas non plus sans failles. Il suffit de nous pencher sur nos propres défaillances en matière de mémoire, pour des événements récents, pour prendre conscience que les auteurs du passé souffraient probablement des mêmes absences. Le premier ouvrage d'Histoire de l'Art, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (*Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, dans sa version originale, dont la première édition est parue en 1550)²²⁷, écrit par le peintre et architecte italien Giorgio Vasari (1511-1574), est un exemple intéressant : en effet, lorsqu'il rédige cet ouvrage qui est à la fois la plus ancienne étude systématique consacrée à des artistes du passé et une référence exceptionnelle pour les chercheurs actuels en Histoire de l'Art, G. Vasari a accès à de nombreuses œuvres qu'il décrit minutieusement, et côtoie plusieurs des artistes dont il est question dans son œuvre. Ce sont donc des informations de première main qui nous sont aujourd'hui extrêmement précieuses (certaines des œuvres décrites ont notamment disparu). Cependant, en réalisant de nos jours des études approfondies de son ouvrage et en comparant ses descriptions avec des œuvres encore existantes, des historiens de l'Art ont démontré que G. Vasari avait commis de nombreuses erreurs : en effet, l'artiste n'a visiblement pas décrit les œuvres immédiatement après les avoir contemplées, et a alors inventé des détails qui n'existaient pas dans la réalité. Cela s'avère problématique parce qu'il a fondé certaines de ses théories sur ces éléments. Il n'y a pourtant *a priori* aucune malhonnêteté dans sa démarche, mais il s'agit d'un exemple révélateur qui démontre que l'on ne peut se fier aveuglement aux textes.

En ajoutant à cela une volonté délibérée chez un grand nombre d'auteurs, à travers les âges, d'altérer la réalité historique, il est évident que les textes ne permettront jamais de palier les insuffisances de l'Archéologie ni de restituer une soi disant vérité historique. Certains historiens ont consacré des ouvrages entiers à ce problème, tel Michel Rambaud (1921-1985) et son *Art de la déformation historique dans les Commentaires de César*²²⁸ : dans sa thèse, M. Rambaud démontre ainsi comment le général romain a subtilement utilisé les procédés

²²⁷ CHASTEL 1981-1989.

²²⁸ RAMBAUD 1952.

rhétoriques afin de se présenter sous son jour le plus favorable, sans donner toutefois l'impression de chercher à déformer la vérité. Parmi ces procédés, la haute vaillance de ses adversaires fut systématiquement vantée, ce qui rendait ses victoires sur eux encore plus éclatantes, tandis que le rôle de ses légats était minoré. Les *Commentaires* de César sont ainsi avant tout, d'après M. Rambaud, l'œuvre de propagande d'un homme politique qui cherchait à affermir son pouvoir à Rome, en utilisant sa maîtrise parfaite de la rhétorique pour ne pas avoir à rédiger de purs mensonges. Mais si Jules César a employé son intelligence pour déformer assez "subtilement" la réalité, certains ont eu moins de scrupules et on découvre régulièrement que certaines thèses historiques sont fondées sur des textes qui s'avèrent totalement mensongers.

Les vestiges mis au jour lors des fouilles archéologiques ne peuvent pas mentir car ils sont muets. Selon leur état de conservation et leur quantité, ils délivrent des informations matérielles plus ou moins nombreuses, qui ne sont pas toujours à la hauteur des attentes des archéologues, mais dont ceux-ci doivent s'accommoder en limitant leurs interprétations aux éléments dont ils disposent et en recourant éventuellement aux méthodes évoquées plus haut. Cependant, s'ils ne mentent pas, les vestiges doivent eux-aussi faire l'objet d'interprétations de la part des chercheurs, interprétations où la part d'imagination est inversement proportionnelle au nombre et à la qualité de conservation des vestiges.

3.2 - De l'imagination en Archéologie

L'imagination fait partie intégrante du travail de l'archéologue et, par extension, du processus de restitution en Archéologie. Beaucoup de chercheurs pourtant la redoutent : ils ont inévitablement en mémoire les interprétations "délirantes" émises par certains de leurs pairs dans le passé, les restitutions trop "poussées", qui n'étaient fondées sur aucun élément concret, et ne veulent pas voir ces erreurs se répéter. La prudence est toujours de mise lorsqu'il s'agit d'interpréter les résultats des fouilles, c'est évident : « *L'archéologie est bien la plus noble des recherches, par sa minutie, elle nous inculque la patience, par l'interprétation que l'on doit faire de nos découvertes, la sagesse* », déclarait, en 1964, l'archéologue italien Savino Di Lernia.

En 2002, l'archéologue suisse Laurent Flutsch présentait l'exposition *Futur antérieur*,

au musée de Lausanne-Vidy²²⁹ : cette exposition mettait en garde contre les interprétations hâtives des vestiges du passé, en proposant aux visiteurs d'admirer les « *Trésors archéologiques du 21^{ème} siècle après J.-C.* ». En fait de trésors, il s'agissait en réalité d'objets de notre quotidien, mis au jour par des "archéologues du futur" et accompagnés de leurs interprétations plus que "fantaisistes" concernant leur usage : des interprétations "fantaisistes" pour nous qui connaissons parfaitement la nature de ces objets, mais finalement extrêmement proches des interprétations que beaucoup de préhistoriens font des objets qu'ils étudient. Ainsi, sur un ton résolument humoristique, le chercheur invitait les visiteurs (et les archéologues) à s'interroger sur la nature même des vestiges mis au jour lors d'une fouille archéologique et la nécessaire modération à adopter dans les interprétations qui en sont faites.

Un ancien habitant d'une de ces cités antiques très sérieusement restituée reconnaîtrait-il sa ville si on la lui présentait ? Rien n'est moins sûr... Peut-être même aussi que les hommes préhistoriques riraient s'ils découvraient comment les archéologues interprètent les vestiges qu'ils nous ont laissés, et qu'ils mettent en vitrine des objets qui n'étaient probablement que des déchets mis au rebut. Est-ce une raison pour ne rien tenter ? Car tomber dans l'excès inverse et ne plus oser la moindre affirmation de peur qu'elle se révèle fausse par la suite serait également une erreur : comment ne pas trouver absurde en effet d'entendre une archéologue anglaise déclarer, dans un documentaire consacré à Stonehenge, à propos d'un squelette retrouvé enterré dans une fosse à proximité du site, plusieurs flèches plantées dans le dos, « *il est possible qu'il ait été assassiné* ». Son équipe ou d'autres chercheurs démontreront peut-être par la suite que le pauvre homme s'est en fait suicidé ou a été victime d'un accident, mais personne ne reprochera à cette chercheuse britannique d'avoir pu s'imaginer, face à une telle configuration, avoir mis au jour la victime d'un meurtre vieux de trois mille ans. L'imagination est le ciment servant à combler les vides et inconnus du passé.

C'est aussi grâce à leur imagination ou leur intuition que les archéologues peuvent se représenter mentalement les élévations disparues, les couleurs délavées par le temps, la vie qui bruissait autrefois dans ce qui n'est plus que des ruines. L'imagination dont il est ici question ne se fonde pas sur le vide, mais sur un catalogue mental d'images et de références accumulées avec le temps et l'expérience, et que ne possède généralement pas le grand

²²⁹ FLUTSCH 2002.

public : c'est d'abord envers lui que les archéologues ont un devoir, celui de mettre à leur disposition une expérience dont il n'a pas la chance de bénéficier. C'est aussi cette imagination qui permet à l'archéologue, lors du processus de restitution, d'envisager un large éventail de possibilités pour pouvoir choisir la plus plausible. Dans le cas du centre monumental d'Apollonia d'Illyrie, nous avons pu voir que certains édifices avaient fait l'objet de plusieurs hypothèses : J.-L. Lamboley et E. Follain ont ainsi imaginé différentes configurations et ont choisi la plus vraisemblable en fonction de l'état actuel de leurs connaissances. Ils ont écarté des propositions qui semblaient valides au premier abord, mais qui après essai n'étaient plus aussi pertinentes. Ils se sont ainsi également offert la possibilité de devancer d'éventuelles critiques, en ayant d'avance passé en revue les diverses restitutions possibles et les défauts inhérents à chacune d'entre elles. L'imagination dont il est ici question n'est donc pas la "folle du logis", elle doit coopérer avec les plus hautes exigences sinon de l'exactitude mais du moins de la vraisemblance scientifique.

3.3 - De l'importance d'une dénomination précise

Pour limiter les risques, l'idéal serait d'appliquer à chaque cas la bonne dénomination du point de vue scientifique. C'est ce à quoi nous avons tenté de nous conformer dans la première partie de ce travail consacrée à l'Histoire de la restitution archéologique : ainsi, pour désigner les réalisations les plus anciennes, peintures antiques ou enluminures médiévales par exemple, ce sont les termes neutres de "représentation" ou de "mise en image" du passé qui ont été principalement employés. Le terme de restitution*, que nous souhaitons associer à un véritable processus scientifique, n'a été utilisé qu'avec le développement de réalisations se fondant sur des sources et expérimentations archéologiques, et plus uniquement sur des descriptions historiques, à la fin du XVIII^{ème} siècle.

Les termes de restitution, reconstitution et évocation sont souvent employés comme synonymes par les médias ou les chercheurs, pourtant il existe entre eux, dans le domaine de la restitution archéologique, des nuances qu'il nous faut souligner ici. Le terme de restitution tout d'abord, est peut-être le plus utilisé et le plus neutre des trois. Il nous permet, dans ce travail, de désigner l'ensemble du processus menant à la création d'une représentation visuelle d'un édifice, d'un outil ou encore d'un mode de vie disparu. Il exprime, de notre point de vue, plus l'action que le résultat de cette action, les deux étant souvent aussi importants l'un que

l'autre, mais reste cependant suffisamment neutre pour désigner également l'aboutissement. Pour le terme de reconstitution²³⁰ sa définition est très proche de celle des termes de reconstruction à l'identique²³¹ et d'anastylose²³², qui impliquent la nécessité de disposer de la plupart des vestiges authentiques, qui n'auraient été que peu détruits par le temps, et que l'on pourrait remonter ou replacer à leur emplacement initial facilement. Ce terme ne désignerait en Archéologie que des travaux de restitutions purement architecturales, ce qui le limite à un nombre relativement restreint de cas, bien qu'on l'utilise très souvent dans la littérature scientifique. Enfin, le terme d'évocation, qui a été adopté pour désigner le résultat du travail effectué sur le site d'Apollonia d'Illyrie, semble être le plus honnête sur le plan scientifique. En effet, en l'absence d'élévations des édifices, il était impossible de prétendre offrir une anastylose alors que les élévations restituées n'étaient que purement hypothétiques. Les travaux réalisés par É. Follain ne pouvaient donc qu'évoquer les volumes des édifices, ainsi que leur usage présumé, par l'ajout de quelques personnages en situation, d'où le choix mesuré du terme d'évocation. C'est un choix qui n'est pas souvent fait, alors qu'il conviendrait à la grande majorité des réalisations : en effet, excepté pour les sites très bien préservés, la plupart des restitutions n'aboutissent qu'à des évocations du passé.



L'évocation d'un quartier monumental d'Apollonia d'Illyrie, réalisée par É. Follain, sous la direction de J.-L. Lamboley, est un exemple classique et très caractéristique de ce qu'il est possible de faire pour une équipe de chercheurs à partir de vestiges relativement limités. Le choix d'une évocation restituant principalement les volumes des édifices et suggérant l'usage de ceux-ci par l'ajout de quelques détails (une charrette près des magasins et plusieurs personnages et animaux prêts du *pompeion*), permet une solution mesurée. Ils ont pris

²³⁰ Reconstitution : regroupement d'éléments authentiques qui ont été dispersés, et remontage de l'édifice ou de la partie d'édifice correspondants. La remise en place d'une partie permet la reconstitution de l'ensemble (PEROUSE DE MONTCLOS 2000).

²³¹ Reconstruction à l'identique : reconstruction d'un édifice conformément à son état avant la destruction (PEROUSE DE MONTCLOS 2000).

²³² Anastylose ou Anastillose (du grec *anastellein*, remonter) : reconstruction d'un édifice ruiné, édifié, en majeure partie, avec les éléments retrouvés sur place et selon les principes architecturaux en vigueur lors de son érection, sans négliger une éventuelle consolidation visible avec des matériaux modernes (*Grand Larousse*, en dix volumes).

quelques risques, notamment avec le choix d'une façade aveugle pour le temple, mais qu'ils ont justifiée par l'appartenance de l'édifice à l'ensemble monumental de l'*agora* et non pas du centre monumental. On peut regretter que ce travail ait été peu diffusé, puisqu'il n'a fait l'objet à ce jour que de deux publications²³³, et d'une présentation dans ce travail ; par ailleurs, il n'a pas encore été utilisé sur place pour la valorisation du site, par exemple sous la forme de panneaux à l'emplacement des monuments restitués. Cependant, il semblerait que la réouverture récente du musée d'Apollonia, en décembre 2011, permette désormais la réalisation d'un film d'animation proposant une visite virtuelle de la ville antique, dans lequel les images réalisées par E. Follain devraient tout naturellement être intégrées.

²³³ FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008 et SKENDERAJ 2011.

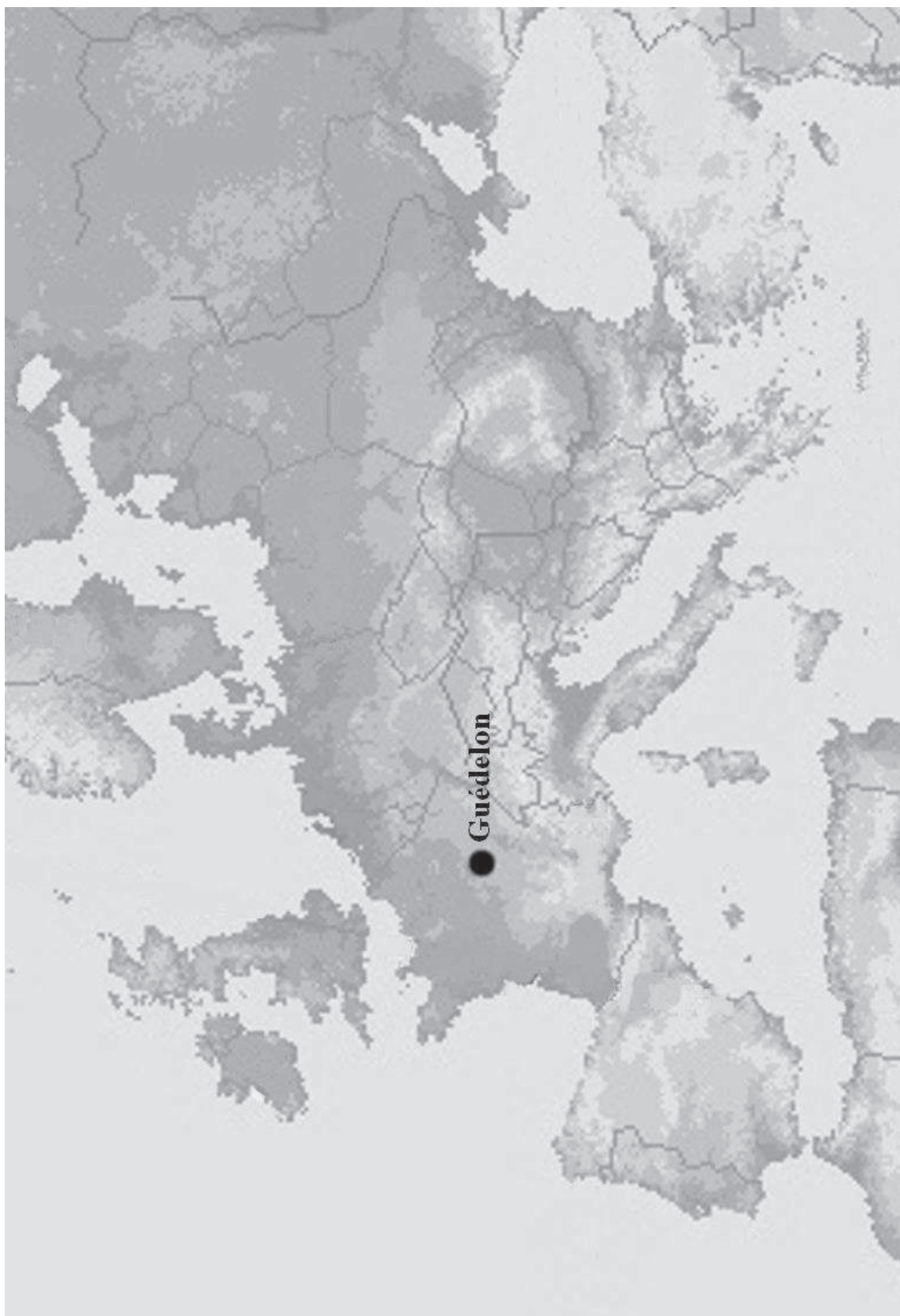


Fig. 145 : localisation de Guédelon.



© Guédelon

Fig. 146 : vue aérienne du chantier de Guédelon en 2010.

CHAPITRE III

UNE RESTITUTION GRANDEUR NATURE D'UN CHANTIER MÉDIÉVAL À GUÉDELON EN BOURGOGNE.

(Réalisation : Les *ouvriers* de Guédelon)

Le château-fort de Guédelon (fig. 146), ou plutôt le futur château-fort de Guédelon, le chantier ne devant s'achever qu'autour de l'année 2023, est implanté au cœur de la luxuriante forêt de Treigny dans l'Yonne, en Bourgogne, à une cinquantaine de kilomètres d'Auxerre (fig. 145). Le projet débute en 1997 à l'initiative de Michel Guyot (fig. 147), un passionné de castellologie, qui, jusqu'à lors, se "contentait" de racheter des édifices pratiquement en ruines, avec son frère Jacques, afin de les restaurer, comme ce fut le cas avec le château de Saint-Fargeau (Yonne)²³⁴, mais également avec les châteaux d'Arrabloy (Loiret), de Beaufort (Haute-Loire) et de Léotoing (Lozère). Le chantier médiéval de Guédelon s'avère donc l'aboutissement de la passion de M. Guyot pour l'architecture médiévale, un rêve ancien né dans les années 1980, qui a lentement cheminé dans son esprit, avant de finalement se concrétiser en 1997. Il lui aura fallu auparavant trouver des collaborateurs enthousiastes, un site idéal pour bâtir un château-fort, un contexte pour accompagner le projet et une équipe

²³⁴ GUYOT 2007.

d'ouvriers véritablement intéressés par un projet aussi original. Expérience d'une envergure inédite par son ampleur et sa durée, le chantier de Guédelon suscite depuis son ouverture un intérêt croissant auprès du grand public, mais également chez la plupart des spécialistes de l'architecture médiévale, pour qui il représente une « *opportunité fantastique* »²³⁵ : ils ont ainsi l'occasion de réaliser une synthèse de l'ensemble de leurs connaissances sur les techniques et matériaux de construction au Moyen-âge, mais également de valider ou rejeter les différentes hypothèses qu'ils ont pu formuler au cours de leur carrière sur la castellologie médiévale, sans avoir eu jusque là la possibilité de les éprouver concrètement. Enfin, le chantier de Guédelon, en plus d'être un formidable chantier d'Archéologie expérimentale pour les chercheurs, se révèle un fabuleux média pour transmettre au plus grand nombre, petits et grands, le goût de l'histoire et l'archéologie médiévales.

²³⁵ MINARD et FOLCHER 2003, p. 126.



© Guédelon.

Fig. 147 : Michel Guyot, l'inventeur de Guédelon, en 1998.

1- Genèse d'un château-fort

En 1979, M. Guyot et son frère font l'acquisition du château de Saint-Fargeau : l'édifice qui vient de servir de décor à l'adaptation d'un roman de Jean d'Ormesson, *Au plaisir de Dieu*, est alors dans un état désastreux et les deux frères deviennent donc propriétaires, pour le prix dérisoire de deux cent mille francs²³⁶, d'une bâtisse de quatre-vingt dix pièces. Évidemment, la restauration du bâtiment s'annonce titanesque, la première urgence étant alors de faire entièrement refaire la toiture de près de deux hectares. Les frères Guyot se lancent pourtant avec passion dans cette tâche démesurée : ainsi, pour financer les travaux de restauration*, ils organisent tout d'abord des visites du château (« *une entrée paye quatre tuiles* »), puis de grands spectacles nocturnes sont donnés chaque été dans le parc de Saint-Fargeau, avec la participation de bénévoles qui soutiennent ainsi la sauvegarde de ce chef-d'œuvre du patrimoine bourguignon. Après quelques années, M. Guyot se retrouve finalement seul aux commandes du grand « *vaisseau de briques roses* »²³⁷, son frère étant parti vers de nouvelles aventures faites de nouveaux châteaux à restaurer. Malgré l'ampleur de la charge qui pèse déjà sur ses épaules avec Saint-Fargeau, le "châtelain" se lance lui-même dans l'acquisition de nouveaux édifices en perdition, en rachetant les châteaux d'Arrabloy (Loiret), de Beaufort (Haute-Loire) et de Léotoing (Lozère). L'idée du chantier de Guédelon germe ensuite lentement dans l'esprit de M. Guyot, au fil des multiples travaux de restauration* qu'il fait effectuer à Saint-Fargeau ou ailleurs, et des diverses rencontres qu'il a

²³⁶ Soit environ 30 000 euros actuels.

²³⁷ <http://www.linternaute.com/sortir/sorties/architecture/chateau/guedelon/interview-michel-guyot.shtml>

l'occasion de faire. Dans une interview accordée en novembre 2005 à *L'internaute*²³⁸, il confie notamment comment, lors d'une étude archéologique menée à Saint-Fargeau, intitulée "Révélation d'un château englouti"²³⁹, la découverte de fondations datées du XIII^{ème} siècle, sous le château d'apparence Renaissance, lui donne tout d'abord l'idée de faire reconstruire l'édifice à ce stade plus ancien de son histoire. Mais les travaux, pour différentes raisons, s'avèrent malheureusement impossible à réaliser. M. Guyot doit donc renoncer à regret à ce premier rêve de château-fort : cependant, ce renoncement n'est que provisoire et le projet initial évolue progressivement vers ce qui deviendra l'aventure de Guédelon, à savoir construire un nouveau château sur un site totalement vierge de précédentes constructions.

M. Guyot rêve donc de faire bâtir un château-fort typique du XIII^{ème} siècle, mais en utilisant exclusivement les outils et les techniques de cette époque, les mêmes qui ne sont que partiellement employés lors des chantiers de restauration et qu'il a déjà eu l'occasion d'admirer : *« Je me suis toujours demandé comment les hommes avaient fait pour hisser les blocs de pierre des piliers de cathédrales. Mon rêve était donc de créer un chantier expérimental. J'avais observé le travail des compagnons pendant la restauration des charpentes du château de Saint-Fargeau. Du grand art réalisé avec du temps et du talent ! A cette idée de reconstituer le travail d'une époque, je m'excitais tout seul, en pensant que le jour où j'aurai un peu d'argent, j'engagerais ce projet »*²⁴⁰. Ses observations, ses interrogations, nourrissent donc progressivement le projet, sans que M. Guyot n'ose cependant sauter le pas, l'absence d'un financement étant son principal frein. Le déclic décisif a eu lieu au milieu des années 1990, lors d'une visite du chantier de l'Hermione à Rochefort (Charente-Maritime). La réussite visible de ce projet d'Olivier de Kersauson et Éric Tabarly, la construction d'une frégate du XVIII^{ème} siècle, totalement autofinancée grâce aux visites du public, le pousse à se lancer enfin dans l'aventure. M. Guyot contacte alors rapidement des castellologues auxquels il avait déjà fait appel auparavant pour le château de Saint-Fargeau, Nicolas Fauchère et Christian Corvisier, afin de vérifier avec eux la faisabilité du projet. Les deux spécialistes lui confirment que son idée est parfaitement réalisable, cependant M. Guyot est conscient que, seul, il ne parviendra jamais à concrétiser son rêve.

²³⁸ <http://www.linternaute.com/sortir/sorties/architecture/chateau/guedelon/interview-michel-guyot.shtml>

²³⁹ <http://www.guedelon.fr>

²⁴⁰ MINARD et FOLCHER 2003, p. 10.

Le propriétaire de Saint-Fargeau expose donc son idée durant l'hiver 1995 à Maryline Martin²⁴¹, une spécialiste en technique forestière, directrice du chantier d'insertion « Émeraude », une petite structure locale s'occupant de l'entretien des rivières et de coupes de bois, qui permet à des chômeurs de la région de retrouver du travail, et au sein de laquelle seront principalement recrutés les premiers ouvriers de Guédelon. Enthousiasmée par le projet, M. Martin est la première à croire en ce projet fou et se lance avec énergie dans l'aventure : elle devient la « *personne-ressource* »²⁴² de Guédelon et se met très vite à la recherche de mécènes, afin d'obtenir les premiers financements du chantier : elle contacte ainsi la région de Bourgogne et le département de l'Yonne, qui se montrent particulièrement intéressés par le projet et acceptent de subventionner les débuts du chantier. La chaîne Canal+ est également approchée, et son PDG, Pierre Lescure se dit rapidement prêt à apporter sa pierre à l'édifice. M. Martin se met ensuite à la recherche de professionnels et d'universitaires qui accepteront de former le comité scientifique de Guédelon. Leur soutien et leur aide seront indispensables pour offrir des fondations scientifiques solides et sérieuses au projet. En effet, la crainte majeure de la jeune femme est que l'aventure Guédelon ne se transforme en « *une immense tarte à la crème [...] Surtout ne pas tomber dans la faute de goût* »²⁴³. Outre les deux castellologues déjà cités, l'architecte en chef des monuments historiques Jacques Moulin, auteur d'une thèse sur l'architecture au XIII^{ème} siècle, le professeur Nicolas Reveyron, qui enseigne l'Histoire de l'Art à Lyon II, l'archéologue Anne Baud, également enseignante à Lyon II, auteur d'une thèse sur l'abbaye de Cluny et spécialiste de l'architecture religieuse médiévale, et enfin l'archéologue Frédéric Epaud, chercheur au CNRS de Tours et spécialiste des charpentes médiévales, acceptent de se joindre au projet.

Les premiers financements trouvés, le comité scientifique formé, l'aventure Guédelon semble quasiment prête à démarrer. Il reste cependant encore quelques étapes à franchir : tout d'abord trouver l'emplacement idéal pour implanter le futur château-fort, puis établir son contexte historique, social et architectural exact, et enfin, former l'équipe du chantier, les "ouvriers" de Guédelon.

²⁴¹ Maryline Martin est aujourd'hui encore la directrice de Guédelon. Après avoir étudié les langues orientales et l'Histoire de l'Art, elle a travaillé douze ans comme cadre dans une entreprise d'import-export à Paris, avant de revenir dans le Puisaye, dont elle est originaire, pour y fonder « Émeraude ».

²⁴² MINARD et FOLCHER 2003, p. 14.

²⁴³ *Ibidem*.



© Guédelon.



© Guédelon.

Fig. 148 et 149 : la clairière de Guédelon durant l'hiver 1997
et l'inauguration officielle du chantier, le 20 juin 1997.

1.1 - Les bois de Guédelon, au cœur de la forêt de Treigny : l'emplacement idéal pour construire un château-fort ?

M. Guyot et M. Martin doivent donc se lancer en quête du terrain idéal pour accueillir le futur château. Il s'agit d'une étape non négligeable : au Moyen-âge, contrairement à ce qui se fait souvent à notre époque, un édifice n'est jamais bâti sans une longue réflexion préalable. Deux principaux critères peuvent alors orienter la recherche de l'emplacement parfait : la sécurité offerte par le lieu et la disponibilité des matières premières. Ainsi, villes et édifices médiévaux étaient souvent bâtis en hauteur, la position dominante constituant une stratégie toujours efficace lorsqu'on recherche principalement la sécurité : cela permet de voir et d'être vu de loin, d'être plus difficilement accessible pour les ennemis éventuels et d'échapper également à certains risques naturels. Dans le cas qui nous préoccupe, c'est avant tout le second critère qui a compté : les transports étaient coûteux et lents au Moyen-âge, les taxes et les péages pouvant parfois faire doubler le coût des matériaux utilisés.

Dans cette perspective, il fallait trouver un terrain qui fournirait directement toutes les matières premières, ou presque, nécessaires à la construction du futur château. Et c'est à seulement quelques kilomètres du château de Saint-Fargeau, au cœur de la forêt de Treigny, que M. Guyot et M. Martin vont trouver l'emplacement idéal pour le futur château-fort : les bois de Guédelon, avec à proximité un petit étang du même nom. Le lieu est connu comme une ancienne carrière de pierre (un grès ferrugineux, d'une qualité malheureusement très hétérogène), entourée d'une luxuriante forêt de chênes (fig. 148 et 150). Mais ce n'est pas tout : la Puisaye, où pousse la forêt de Treigny, est historiquement réputée pour la qualité de ses argiles et de ses ocres. Les fosses d'argile, recouvertes d'eau, sont ainsi particulièrement

nombreuses dans les sous-bois de Guédelon. J. Moulin, l'architecte en chef des Monuments historiques résume ainsi la quête de l'emplacement du futur château : « *Nous avons eu le raisonnement qu'aurait eu tout maître d'ouvrage au XIII^{ème} siècle : la carrière offrait une capacité de défense évidente, mais surtout, elle offrait sur place la pierre, le bois et la terre nécessaires à la construction. C'est d'abord la matière première qui guidait les bâtisseurs, avant même la position stratégique du site, sinon il y aurait un château en haut du Mont Blanc* »²⁴⁴.



© F. Folcher.

Fig. 150 : les bois et la clairière de Guédelon : des matières premières à profusion.

Enfin, un dernier élément séduit fortement M. Guyot et M. Martin : la toponymie des lieux. Les "bois et l'étang de Guédelon", un nom qui paraît à leurs yeux prédestiné à un château-fort médiéval... Cependant, l'acquisition de ces terres idéales pour le projet s'avère plus compliquée que prévu : M. Martin avoue même, dans le livre de Philippe Minard et François Folcher, que ce fut sans doute son « *travail le plus difficile* ». Elle eut en effet à convaincre les propriétaires, deux frères, de céder un terrain situé au beau milieu de l'emplacement prévu pour le futur château, et qui s'avérait une propriété de leur famille depuis de longues générations : « *on m'avait prévenu, le maire en tête, qu'ils ne vendraient*

²⁴⁴ MINARD et FOLCHER 2003, p. 126.

pas. Au nom d'un principe bien paysan. Ils m'ont parlé de l'histoire de ce bois, des loups, du froid, des vipères, de leurs ancêtres, mais pas question de vendre [...] Au fil de mes visites, je fus enfin invitée à entrer dans leur maison et à m'asseoir en face de l'ainé. Nous sommes restés une matinée sans rien dire devant le plan du cadastre [...] Une semaine plus tard, sur un petit carnet, il avait recensé les arbres de la parcelle et leur cubage. Il m'énumérait les arbres de qualité là où je ne voyais que des arbres nouveaux sans valeur. Je le tenais ce terrain [...], sans lequel Guédelon n'aurait pu exister ! »²⁴⁵. Pour six mille cinq cents francs²⁴⁶, M. Martin vient donc d'acheter une carrière abandonnée de grès et plusieurs hectares de forêt.

Ainsi, le projet de Guédelon se met peu à peu en place, progressant étape après étape. Pour donner plus de corps à l'aventure, l'équipe à l'idée d'imaginer une histoire qui accompagnera la progression du chantier au fil des années, un récit fictif, mais plausible, qui justifiera les choix de l'équipe des ouvriers Guédelon, dès que celle-ci aura été formée.



Fig. 151 et 152 : les sacres de Philippe II (à gauche) et Louis IX (à droite) (Miniatures extraites des *Grandes chroniques de France*, XIV^{ème} siècle, Bibliothèque nationale de France, Paris).

1.2 - Établir un contexte historique, social et architectural : Cosme de Courtenay, seigneur de Guédelon, sous le règne du jeune Louis IX

Afin de donner de fondations solides au projet, l'équipe de Guédelon n'a rien laissé au hasard. M. Guyot souhaite donc, dès l'origine, faire bâtir un château typique du XIII^{ème} siècle. Cependant, afin de donner un véritable contexte historique, social et

²⁴⁵ MINARD et FOLCHER 2003, p. 15.

²⁴⁶ Soit environ 1 000 euro actuels.

architectural au château de Guédelon, il faut réduire la "fourchette". L'année 1228 est ainsi établie comme année de fondation du château. A cette époque, depuis son sacre à la cathédrale de Reims en novembre 1226, le jeune Louis IX (1214-1270), quatorze ans à peine, est roi de France (fig. 152). Sa mère, Blanche de Castille (1188-1252), veuve de Louis VIII, assure la régence du futur Saint Louis, jusqu'à sa majorité. Le royaume, qui s'est considérablement élargi sous le règne de Philippe II, dit Philippe Auguste²⁴⁷ (1165-1180-1223), grand-père du roi actuel (fig. 151), est à nouveau relativement paisible, après l'agitation qui a accompagné la succession royale. La Puisaye, où est implanté le futur château, est à cette époque sous le contrôle du baron Jean de Choisy et de Toucy, vassal du roi de France.

Sur cette réalité historique se greffe alors un récit imaginaire, développé par l'équipe de Guédelon dès le début de l'aventure. Celle du jeune Cosme de Courtenay, né en 1209, qui participe en 1228 au siège de Bellême (Normandie). En récompense de sa loyauté, son seigneur, le baron Jean de Choisy et de Toucy, lui accorde un fief et le droit de bâtir son propre château-fort. Cosme obtient également la main de la fille de son seigneur, la douce Mahaut de Toucy, qui apporte en dot la terre de Guédelon où l'édifice est construit. Quatorze ans plus tard, en 1242, le couple a désormais trois enfants, Agnès, Milon et Eudes. L'oncle de Cosme, Gerbert, un moine franciscain, est chapelain du château. Il tient les comptes du fief et assure l'éducation des enfants. La sœur de Mahaut, Sare, vit également au château. Les "clients" de la famille sont Raymond, ancien capitaine du château de Toucy, qui est désormais attaché à Guédelon, ainsi que sa femme Jeanne et son neveu Guillaume. Jehan, veneur et soldat, est totalement dévoué à Cosme de Courtenay et vit sur les terres de Guédelon avec sa famille. Enfin, Raoul et Robert, soldats, assurent la surveillance du château. Un panneau, installé à l'entrée du chantier, présente aux visiteurs l'histoire de cette famille fictive.

Ce récit qui semble parfaitement vraisemblable, mais qui est donc totalement imaginaire en ce qui concerne la famille de Cosme de Courtenay, sert de fondation à l'aventure. Il permet de donner un contexte historique au château, le règne de Louis IX,

²⁴⁷ Le surnom d'"Auguste", donné par le moine Pierre Rigord, médecin et historien, n'est d'ailleurs pas une référence à l'empereur romain, mais au fait que le roi avait largement accru la taille du domaine royal sous son règne.

un contexte social, un petit seigneur de province aux moyens financiers relativement restreints, et enfin, un contexte architectural, un château-fort d'architecture philippienne (Fig. 153, 161, 162, 163 et 164). À partir de là, J. Moulin, l'architecte en chef des Monuments historiques, peut dessiner les premiers plans du futur château.

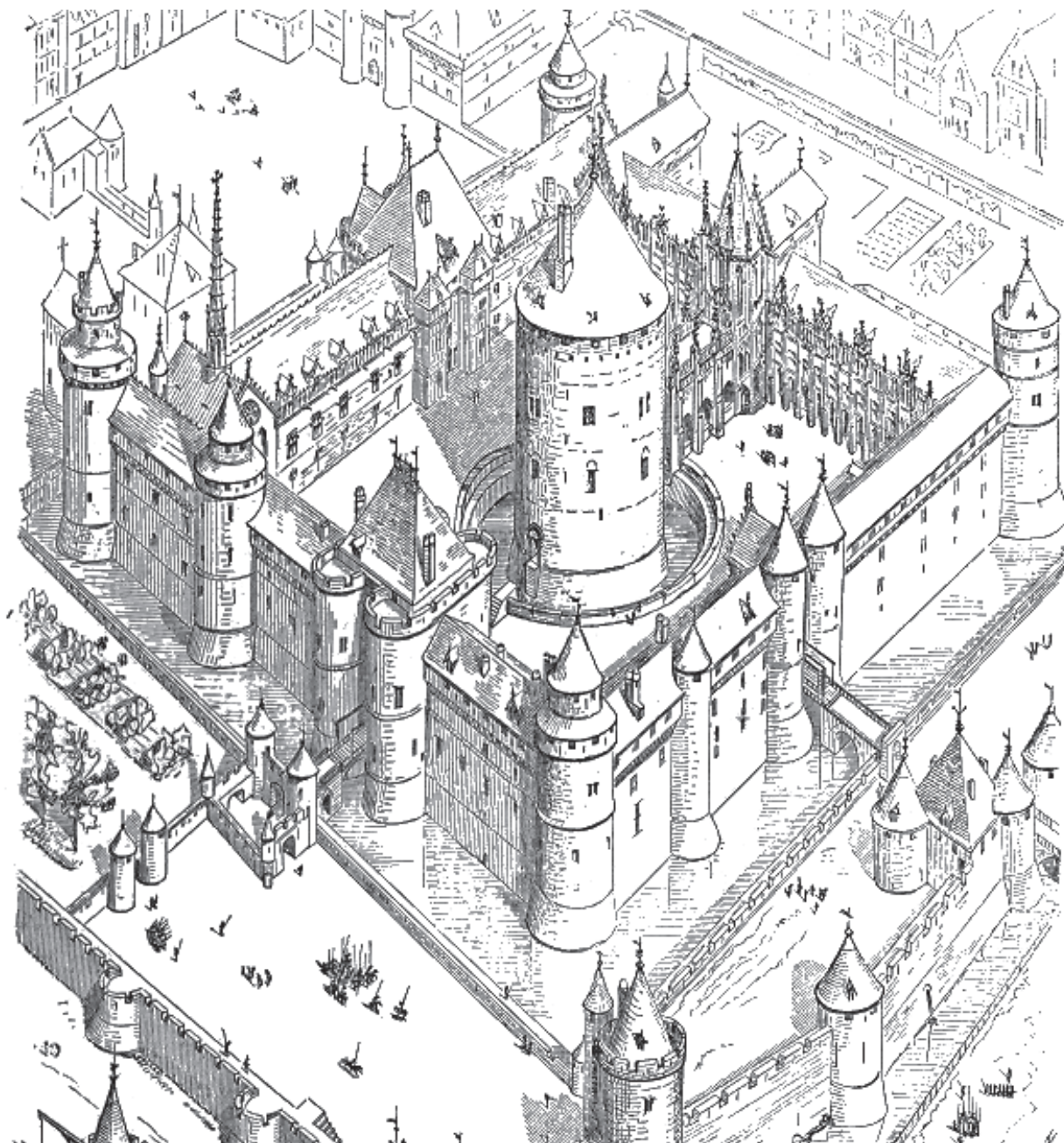


Fig. 153 : Le château du Louvre de Philippe-Auguste, restitué par Eugène Viollet-le-Duc, est le modèle de tous les châteaux-forts d'architecture philippienne.



Fig. 154 : Florian Renucci, le chef de chantier de Guédelon depuis 2000, et l'équipe des ouvriers, durant la réunion de travail hebdomadaire.

1.3 - « *Guédelon, des hommes fous, un château fort* »²⁴⁸ : l'équipe de Guédelon

Pour mener à bien la construction du château, M. Guyot charge M. Martin de recruter l'équipe de bâtisseurs pour Guédelon. Le travail est d'importance, car ce n'est pas un chantier de quelques mois qui attend les futurs ouvriers (ou plutôt les ouvriers, en vieux français), mais bien de plusieurs décennies, puisque le projet doit s'étaler sur une période d'environ vingt-cinq ans, au rythme d'une construction médiévale²⁴⁹. Il faut donc que les personnes recrutées sur le chantier soient particulièrement motivées et disposées à s'engager dans une aussi longue aventure. Cette condition, loin d'être un frein au recrutement, s'avère finalement un grand avantage : à une époque où tout semble éphémère, surtout dans le domaine de l'emploi, et où les métiers traditionnels du bâtiment ont bien peu de débouchés, un tel projet a de quoi en faire rêver plus d'un. Bien évidemment, nous avons aujourd'hui le recul nécessaire pour savoir que le projet s'est révélé un véritable succès, et que, près de quinze ans après la pose de la première pierre, la construction du château de Guédelon se poursuit toujours sans problèmes particuliers. Mais à l'époque, rien ne garantissait que le chantier de Guédelon connût une telle réussite et devînt même totalement autonome sur le plan financier au bout de seulement quelques années.

En 1997, M. Martin engage les quatre premiers salariés du chantier : ces "pionniers", deux tailleurs de pierre, un maçon et un charpentier, sont chargés en premier lieu de

²⁴⁸ MINARD et FOLCHER 2003.

²⁴⁹ Nous reviendrons cependant sur ce point dans la seconde partie de ce chapitre.

défricher la clairière de Guédelon laissée à l'abandon depuis les années 1970. C'est un travail de titans, mais dans lequel ils sont heureusement secondés, chaque week-end, par la trentaine de bénévoles de l'Association des Compagnons Bâisseurs de Puisaye. L'année suivante, une vingtaine de personnes supplémentaires rejoignent le chantier, grâce aux subventions accordées par la région et quelques mécènes privés. Deux ans plus tard, en 2000, le nombre de salariés peut être doublé, cette fois grâce aux visiteurs de plus en plus nombreux à venir découvrir le site : en fait, après seulement trois ans d'existence, le chantier de Guédelon est devenu totalement autonome sur le plan financier. En tout, ce sont donc actuellement une cinquantaine de personnes, entre l'équipe d'accueil et les ouvriers, qui sont salariés à plein-temps à Guédelon. Mais d'où viennent ces ouvriers, ces « *hommes fous* », qui donnent corps au projet Guédelon ?

C'est au sein d'« Émeraude » que M. Martin est allée chercher les premières recrues du chantier. La plupart de ces femmes et de ces hommes ont des parcours variés et ont commencé leur vie professionnelle dans des domaines souvent très éloignés de Guédelon : anciens boulangers, cuisiniers ou électriciens, apprentis dont les diverses formations et stages n'ont abouti à rien, etc.... tous ont souvent en commun un difficile passage à vide, qui les a menés à « Émeraude », à la recherche d'une nouvelle chance. Ils commencent donc quelquefois sur le chantier sans aucune véritable formation technique préalable, apprenant progressivement le métier grâce aux différents ouvriers spécialisés qui progressivement intègrent à leur tour le chantier. Ces derniers viennent des métiers de la restauration des édifices anciens, où ils ont surtout appris à ralentir et réparer les méfaits du temps. La plupart d'entre eux découvrent Guédelon par hasard, en écoutant la radio ou en visionnant un reportage ou par le bouche-à-oreille : « *Les actions de promotion engagées avant l'ouverture [du chantier au public portent] leurs fruits et on [parle] de Guédelon dans les métiers du bâtiment et dans les médias traitant d'histoire et d'archéologie. Certains se souviennent d'ailleurs avec émotion d'entretiens d'embauche non conventionnels réalisés en soirée autour d'une table gastronomique* »²⁵⁰. Ils apportent au chantier leur savoir-faire et leur expérience, mais se retrouvent eux-mêmes parfois également confrontés à des situations totalement inédites : en effet, il s'agit désormais de construire à Guédelon, et plus seulement de restaurer. Pour diriger l'équipe des ouvriers sur le terrain au quotidien, un

²⁵⁰ DARQUES 2009, p. 6.

homme s'impose assez rapidement : Florian Renucci (fig. 154)²⁵¹ intègre le chantier dès 1998 en tant que tailleur de pierre. Il a alors déjà six ans d'expérience dans le domaine de la restauration des bâtiments historiques, et a notamment travaillé sur les chantiers de restauration du Pont-Neuf et du Panthéon, après s'être formé à la taille de pierre au sein de la fameuse association « Rempart »²⁵². Son sens de l'organisation, « *une intelligence puissante et une logique implacable* »²⁵³ désignent très vite F. Renucci comme le chef de chantier idéal, un meneur d'hommes « *méthodique [et] peu enclin à se laisser taquiner par le hasard* »²⁵⁴. Le rôle du chef de chantier est primordial à l'époque médiévale, plus encore qu'à notre époque : loin d'être un simple "gestionnaire des ressources humaines", il est responsable de certaines fonctions qui seraient aujourd'hui le fait de l'architecte, un métier qui n'existe pas encore réellement à l'époque médiévale. Il doit ainsi s'assurer du respect des plans fournis par le commanditaire de l'édifice, qui en est généralement aussi l'auteur, mais il lui arrive aussi de les transgresser quand cela s'avère nécessaire.

Après quelques années d'existence, le chantier accueille également des stagiaires, car il est devenu progressivement un lieu incontournable pour les apprentis des métiers traditionnels du bâtiment et de la restauration²⁵⁵. Ces jeunes, venus eux aussi d'horizons divers, ont l'occasion de découvrir à Guédelon l'ensemble des aspects de la construction d'un édifice, car ils ont le temps de passer d'un atelier à l'autre, sans relatives contraintes de temps. Enfin, des personnes intéressées par l'aventure, expérimentées ou non, peuvent effectuer des séjours de durées variables sur le site, de quelques jours à quelques semaines : certains reviennent parfois plusieurs années de suite, durant leurs congés, pour effectuer leur petit "voyage dans le temps" annuel. En quatorze ans, ce sont ainsi quelques centaines d'ouvriers qui se sont succédé à Guédelon, et sans doute autant viendront encore travailler sur le chantier d'ici à sa conclusion, autour de 2025. Le chantier de Guédelon n'est donc pas seulement un projet scientifique : il s'agit également d'une aventure humaine d'envergure.

²⁵¹ Il est également détenteur d'une maîtrise de philosophie et d'une licence en Histoire de l'Art et Archéologie.

²⁵² <http://www.rempart.com/>

²⁵³ MINARD et FOLCHER 2003, p. 18.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Le chantier de Guédelon est désormais agréé Centre de Formation concernant la taille de pierre, la maçonnerie, la charpente et le bûcheronnage.



© Guédelon.



© Guédelon.



© Guédelon.



© Guédelon.



© Guédelon.



© Guédelon.

Fig. 155, 156, 157, 158, 159 et 160 : les ouvriers de Guédelon au travail.

2 - Le chantier de Guédelon : une « *opportunité fantastique* »²⁵⁶

L'idée de Guédelon est, comme nous venons de le voir dans la première partie de ce chapitre, le fait d'un véritable passionné de castellologie, M. Guyot : celui-ci n'a cependant aucune formation, aucun diplôme dans le domaine des sciences humaines, que ce soit en Archéologie, en Histoire ou Histoire de l'Art médiévale, et c'est également le cas de la plupart des membres de l'équipe de Guédelon. Néanmoins, cela ne signifie en rien que ceux-ci ne sont pas décidés à faire preuve du plus grand sérieux sur le chantier, bien au contraire : conscients que les critiques seraient très virulentes si un projet aussi ambitieux se révélait n'être qu'« *une immense tarte à la crème* »²⁵⁷ (pour reprendre l'allégorie alimentaire de M. Martin), les ouvriers de Guédelon s'emploient donc à en faire une authentique réussite sur le plan scientifique. L'un des premiers soucis de la directrice de Guédelon est d'ailleurs de constituer un comité de scientifiques, composé de spécialistes de l'architecture médiévale, prêts à véritablement s'impliquer dans le projet, et ce pour les vingt-cinq années de sa durée programmée. Ces spécialistes sont chargés de valider ou d'invalidier, lors de réunions de travail annuelles, le programme détaillé de chaque nouvelle année de travaux, que le maître d'œuvre du chantier est ensuite chargé de mettre en application. Cependant, s'ils apportent leurs compétences au chantier, celui-ci représente également pour eux une « *opportunité fantastique* »²⁵⁸ (on nous pardonnera la reprise de cet anglicisme utilisé par Ms. Minard et Folcher) dont ils sont pleinement conscients. La préparation, puis le démarrage du chantier, sont d'abord l'occasion de faire une synthèse des acquis concernant l'architecture du XIII^{ème} siècle. Ensuite, le chantier de Guédelon permet d'observer en temps réel le fonctionnement d'un chantier de construction médiéval et donne ainsi la possibilité de valider ou non des hypothèses qui seraient invérifiables autrement. Enfin, le projet représente un média incomparable pour transmettre au grand public une autre image de l'époque médiévale, débarrassée des clichés qui l'encombrent souvent.

²⁵⁶ MINARD et FOLCHER 2003, p. 126.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 126.

2.1 - Synthétiser les connaissances

La conception des plans du futur château de Guédelon, exécutée par J. Moulin, l'architecte en chef des Monuments historiques, offre donc tout d'abord aux membres du comité scientifique l'occasion de réaliser un premier bilan concernant leurs connaissances exactes de l'architecture au XIII^{ème} siècle, et en particulier de l'architecture dite philippienne : surnommé le "roi-bâtitseur", Philippe II, dit Philippe Auguste, lance sous son règne (1180-1223) un vaste programme de constructions, dans l'objectif de couvrir ses territoires, anciens comme nouvellement acquis (il a multiplié par près de dix la surface du royaume de France sous son règne), d'édifices défensifs où logeront ses vassaux les plus dévoués. Environ douze mille de ces "châteaux-forts" sont ainsi construits sous son règne et sous ceux de ses successeurs (dont seulement un peu plus de quatre cent nous sont parvenus, dans des états de conservation divers), suivant le même plan-type, le roi ayant en effet conçu un nouveau modèle de château²⁵⁹, à la fois rapide à construire, peu coûteux et surtout imprenable, pour remplacer les anciennes buttes à palissade ou mottes castrales. Le château-fort philippien consiste en un édifice en pierre sur plan carré, flanqué de tours circulaires à chacun de ses angles (les tours carrées massives se révélant beaucoup plus fragiles aux attaques), ainsi qu'autour de la porte d'entrée principale (châtelet), toutes reliées entre elles par des courtines. Une tour maîtresse (aussi appelée donjon), utilisée comme demeure seigneuriale, est édifiée dans les premiers temps au centre de la cour de l'édifice. C'est le cas pour le château du Louvre (fig. 153), que Philippe Auguste fait construire pour lui-même (entre 1190 et 1202), et qui est le premier modèle du genre, ou encore pour le château de Metz-le-Maréchal (fig. 165). Par la suite, le donjon se retrouve souvent excentré en tant que tour d'angle, comme c'est le cas au château de Dourdan (fig. 165) : c'est le modèle repris à Guédelon (fig. 164, 166 et 167). Un logis seigneurial, plus confortable que le donjon, vient également peu à peu prendre place contre la courtine arrière du château, comme ce sera aussi le cas à Guédelon (fig. 164). Cependant, il ne s'agit pas de reproduire à

²⁵⁹ Le commanditaire médiéval est souvent le concepteur des plans de l'édifice qu'il fait construire : le métier d'architecte tel qu'on le conçoit aujourd'hui n'existe pas avant le XIII^{ème} siècle. Le chef de chantier médiéval doit donc avoir de solides compétences dans l'ensemble des guildes de métiers du bâtiment, car il est chargé de mettre en œuvre les plans du commanditaire et les ouvriers sont également beaucoup plus indépendants que le sont les ouvriers du bâtiment actuels.

Guédelon un château-fort d'architecture philippine qui a réellement existé : ce sont les méthodes de travail médiévales qui sont restituées, et non pas un château-fort ayant existé par le passé. Le château de Guédelon reprend donc tous les canons d'un château-fort philippin, mais avec diverses variations inhérentes à la région, aux moyens, aux goûts et aux attentes particulières du "commanditaire imaginaire", ainsi qu'aux talents des ouvriers.

En conséquence, il est nécessaire pour le comité scientifique de réaliser un second bilan concernant cette fois les connaissances acquises sur les techniques et les matériaux utilisés au XIII^{ème} siècle : en effet, et c'est sans doute le plus important sur le chantier, les ouvriers de Guédelon n'utilisent que des méthodes, des outils et des matériaux de construction disponibles sous Louis IX. Aucune dérogation à cette règle n'est envisagée durant la durée du chantier, si ce n'est pour répondre aux normes actuelles de sécurité : ainsi, les tailleurs de pierre doivent utiliser des masques durant leur travail, afin d'éviter d'inhalier des poussières dangereuses, et l'ensemble des ouvriers doit porter des chaussures de sécurité sur le terrain. Évidemment, il n'est pas question de mettre la santé des ouvriers en jeu pour coller à la réalité médiévale : l'espérance de vie a probablement doublé depuis le Moyen-âge et il n'est sans doute pas indispensable de la faire régresser pour en apprendre davantage sur l'architecture médiévale. Mais pour tous les autres aspects du chantier, il est important de se rapprocher au plus près de la réalité historique, grâce aux différentes indications fournies par le comité scientifique. En effet, il est hors de question de reproduire sur le chantier de Guédelon les erreurs qui ont pu être commises sur beaucoup de chantiers de restauration, comme ceux menés par l'architecte français E. de Viollet-le-Duc au XIX^{ème} siècle, qui avait lui-même inventé les éléments manquants. Ainsi, le moindre élément produit à Guédelon est directement inspiré de celui d'un château local de la même époque.

Il faut parfois aux ouvriers de Guédelon plusieurs mois de tâtonnement pour obtenir le résultat souhaité, mais des rencontres permettent souvent de débloquer des situations ou d'apporter de grandes améliorations sur le chantier. Par exemple, dans les premiers temps du chantier, les maçons de Guédelon (fig. 158) utilisent pour l'édification des murs du château

un mortier moderne qu'ils font venir de l'extérieur²⁶⁰, jusqu'à ce que l'une des membres du comité scientifique, A. Baud, archéologue et spécialiste de l'architecture religieuse médiévale, ait l'idée de faire venir à Guédelon un archéologue spécialiste du mortier, Christian Le Barrier. Celui-ci réalise alors une série d'analyses de mortiers sur des châteaux locaux, notamment à Saint-Fargeau, et livre ses résultats aux ouvriers : tout d'abord, la chaux utilisée jusqu'alors diffère beaucoup de celle que l'on utilisait à l'époque médiévale, car elle est portée à des températures extrêmement hautes, qui étaient impossibles à atteindre au Moyen-âge, ce qui lui confère des propriétés très différentes. Le mortier médiéval, fait à partir d'une chaux portée à moins de mille degrés, ne sèche quasiment jamais, ce qui offre une extrême flexibilité aux joints des murs et donc une très grande pérennité aux édifices. Les maçons de Guédelon font donc venir à partir de cette date leur chaux grasse de l'unique fabricant français réalisant encore celle-ci selon les techniques médiévales, dans l'Allier. Ils la stockent ensuite dans des cuves creusées dans la terre. Ensuite, en utilisant les sables locaux, comme l'on fait les bâtisseurs des châteaux de la région, plutôt qu'en achetant un mortier déjà prêt à l'extérieur, les maçons obtiendront de meilleurs résultats. Ils pourront ainsi, en jouant sur la granulométrie des différents sables et la quantité d'eau utilisée, adapter le mortier à ses différents usages : un mortier souple pour les voûtes et les arches, un mortier fin pour les joints des faces externes de parement et un mortier assez grossier pour le remplissage des murs extérieurs qui ont une épaisseur de plus de deux mètres²⁶¹. Cependant, l'usage d'un mortier totalement médiéval dans sa fabrication oblige les bâtisseurs à respecter impérativement les rythmes médiévaux, car sans l'ajout d'additifs modernes, celui-ci se révèle gélif* et empêche donc le travail sur le chantier durant plusieurs mois de l'année. Autre exemple de tâtonnement résolu par le comité scientifique, le transport des matériaux, réalisé au départ dans des seaux de bois qui révèlent très vite peu pratiques car au poids des matériaux s'ajoute celui du bois ; mais en examinant de plus près les enluminures médiévales, on se rend compte que les ouvriers utilisaient généralement des couffins d'osier, beaucoup plus légers (fig. 163). Un vannier est donc embauché sur le chantier et un atelier permanent est installé pour lui dans la forêt bordant le château (fig. 170). Et pour assurer l'étanchéité des paniers en osier, dans le transport ou la conservation de certains matériaux comme le sable, la terre ou le mortier, ils sont enduits d'argile.

²⁶⁰ MARTIN 2011, p. 71.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

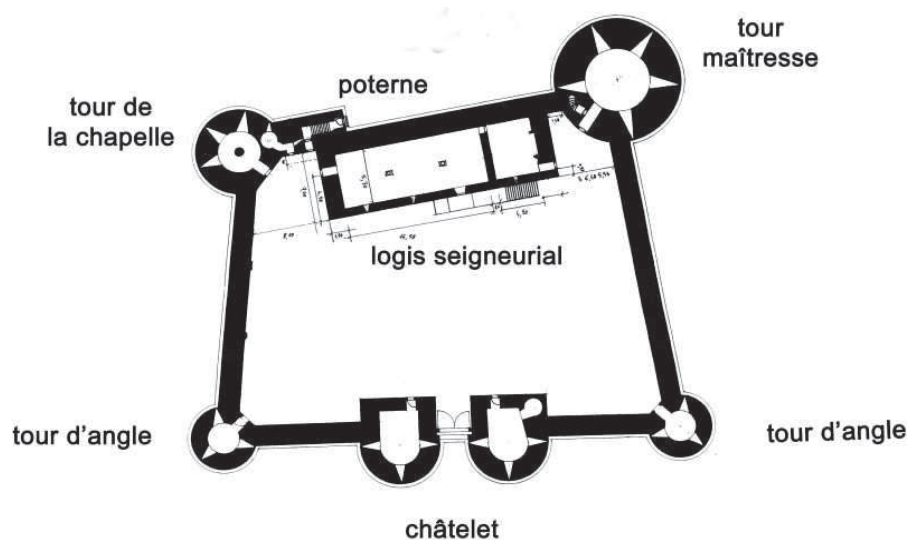
Bien évidemment, aucune machine électrique n'est utilisée sur le chantier : à quelques très rares exceptions, l'ensemble des outils est fabriqué par les forgerons (fig. 155), depuis les haches des charpentiers (fig. 159) jusqu'aux milliers de clous utilisés depuis 1997. Certains métiers disparus, comme celui de cordier (fig. 168), sont également redécouverts afin de répondre aux besoins du chantier. Bien qu'un grand nombre de techniques traditionnelles nous soient parvenues, beaucoup d'ouvriers, spécialistes confirmés dans la coupe de bois, la charpenterie, la maçonnerie ou la taille de pierre, ont parfois été obligés de réapprendre à travailler avec certains outils délaissés depuis longtemps dans leur profession. En effet, il n'était pas question d'extraire la pierre avec des explosifs ou de débiter le bois ou la pierre à la tronçonneuse : nos ancêtres étaient obligés de dépenser beaucoup plus d'énergie que nous pour la moindre de ces actions, en l'absence de l'électricité et du moteur à explosion. Les chevaux refont donc aussi leur apparition sur le chantier de construction, afin de seconder les ouvriers pour le transport des matériaux (fig. 169), ainsi que certaines tâches, comme par exemple le débardage des fûts de chênes : ce sont des "travailleurs" particulièrement "chouchoutés" par les ouvriers (probablement beaucoup plus que ne l'étaient leurs ancêtres au Moyen-âge) et qui font le bonheur des jeunes visiteurs. L'absence totale d'outils électriques et d'engins mécaniques confère au chantier de Guédelon une ambiance totalement différente par rapport à un chantier de construction moderne. Les ouvriers débutants et les visiteurs sont ainsi souvent surpris à leur arrivée par le calme relatif régnant à Guédelon. Grégory Dufour, l'un des jeunes tailleurs du chantier, se souvient ainsi comment, après un stage de dix jours sur place, alors qu'il vient d'être embauché par une entreprise nantaise de maçonnerie, il choisit de revenir à Guédelon : *« ce qu'on faisait était bâclé. Un jour, alors que j'avais une tronçonneuse dans les mains, j'ai pensé au silence de Guédelon »*²⁶².

Si les travaux de synthèse réalisés par le comité scientifique apportent de nombreuses indications fondamentales pour démarrer le chantier, ils révèlent aussi que beaucoup ne sont que des hypothèses qui n'ont jamais pu être vérifiées jusqu'à présent à échelle réelle. La restitution à Guédelon d'un chantier médiéval le plus authentique possible est l'occasion inespérée de comprendre enfin certains faits et de vérifier si les théories émises par les chercheurs s'avèrent réalisables ou non.

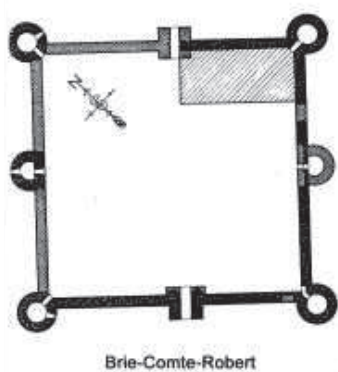
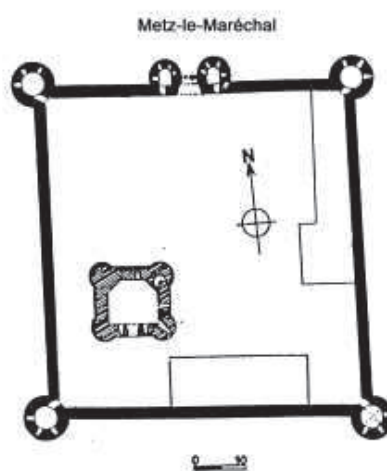
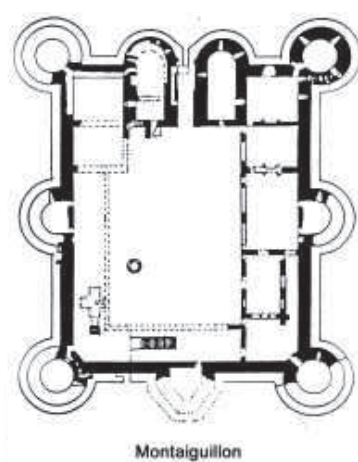
²⁶² MINARD et FOLCHER 2003, p. 54.



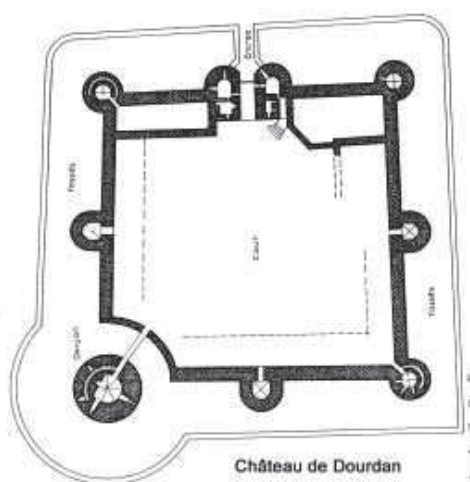
Fig. 161, 162 et 163 : les enluminures médiévales : l'une de nos sources de connaissances sur l'architecture au Moyen-âge.



© Guédelon.

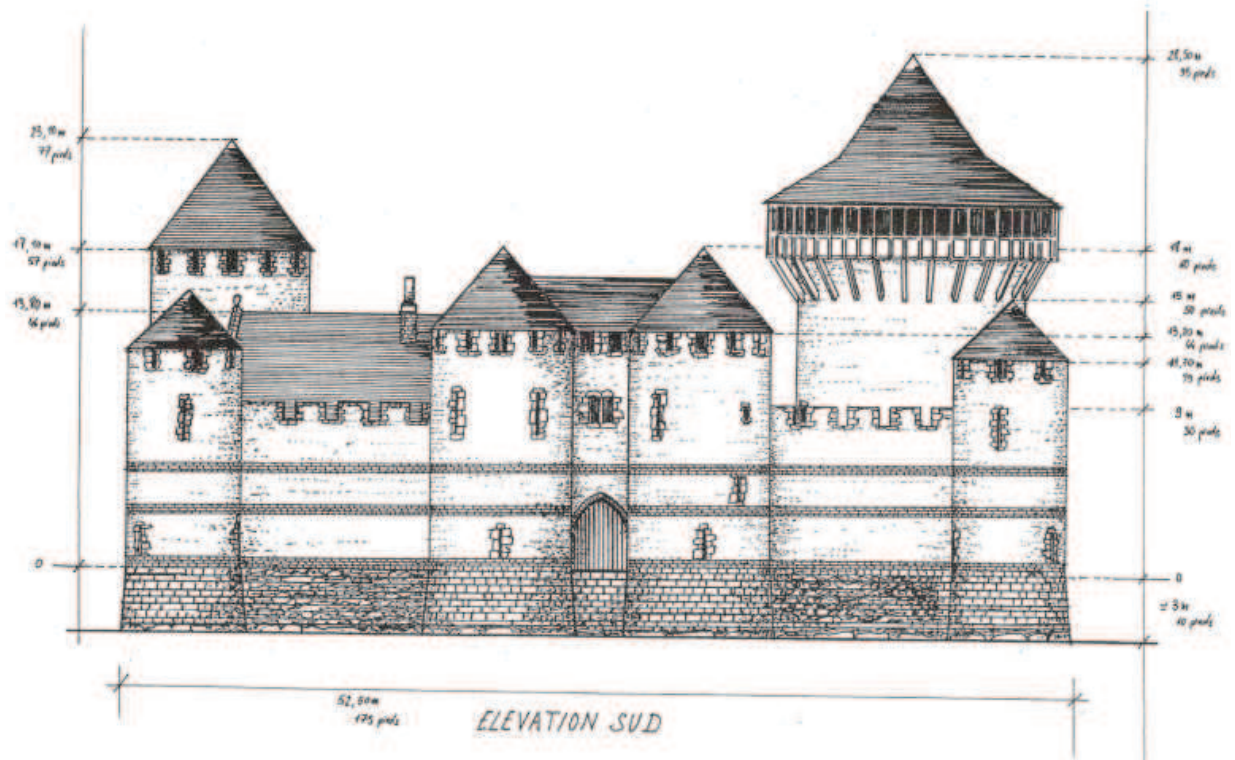


Quatre plans de masse de châteaux
illustrant l'architecture philippine

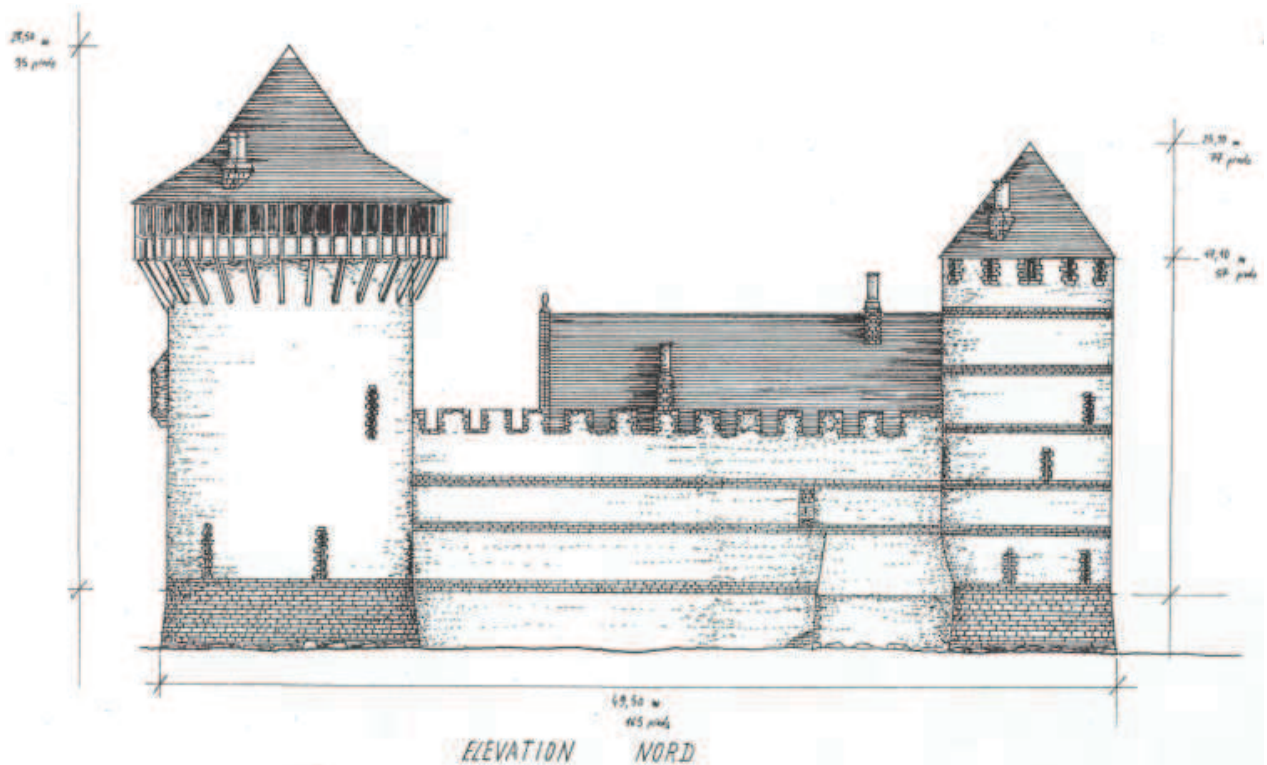


© Guédelon.

Fig. 164 et 165 : plans de masse du château de Guédelon, dessiné par l'architecte J. Moulin, et de différents châteaux d'architecture philippine.



© Guédelon.



© Guédelon.

Fig. 166 et 167 : plans des élévations sud et nord du futur château de Guédelon, dessinés par l'architecte J. Moulin.



© Guédelon.

Fig. 168 : le cordier de Guédelon, un métier autrefois très répandu, mais définitivement disparu depuis que les cordes ont commencé à être fabriquées industriellement au début du XX^{ème} siècle.



© Guédelon.

Fig. 169 : l'un des chevaux du chantier, obligatoires pour transporter les matériaux de leur lieu d'extraction jusqu'au château.



© Guédelon.

Fig. 170 : le vannier de Guédelon, dont l'atelier installé dans la forêt bordant le château fournit tous les paniers du chantier



© Guédelon.

Fig. 171 : deux carriers fendant un bloc.

2.2 - Valider ou rejeter les hypothèses : un « *laboratoire à ciel ouvert* »²⁶³

Les membres du comité scientifique ont la possibilité de voir restitué à Guédelon le fonctionnement, en temps réel, d'un chantier de construction médiéval, avec ses techniques et ses matériaux spécifiques : cela leur donne les moyens de vérifier, à échelle réelle, de nombreuses hypothèses qu'ils ont pu émettre auparavant, et leur apporte même parfois des réponses à des questions qu'ils ne s'étaient pas forcément posés. En effet, s'ils ont fourni à l'origine les indications nécessaires au démarrage et au fonctionnement du chantier et si J. Moulin, l'architecte en chef des monuments historiques, est responsable des plans du château, cela n'empêche pas le chef du chantier, F. Renucci, de devoir parfois adapter ces indications pour permettre au chantier de continuer d'avancer, ce qui ne dérange pas J. Moulin, bien au contraire : « *il [F. Renucci] ne me fait jamais plus plaisir que lorsqu'il transgresse une idée. Car là, nous sommes dans la réalité du XIII^{ème} siècle* »²⁶⁴. D'ailleurs, ces changements réguliers dans les plans d'origine ne constituent pas un problème pour l'avancement du château et correspondent même à une pratique courante au XIII^{ème} siècle, comme l'explique très bien le castellologue C. Corvisier, l'un des tout premiers à avoir cru au projet : « *Il faut sans cesse réajuster les plans, et c'est très représentatif de ce qui se passait au XIII^{ème} siècle. Au sein d'une même campagne, on changeait souvent d'avis. Les tâtonnements font partie de la caractéristique du chantier, et dans les châteaux de cette époque, les repentirs sont légions !* »²⁶⁵.

Les chercheurs apportent donc leur savoir sur le chantier, mais en apprennent aussi beaucoup. La plupart d'entre eux étaient pourtant réticents à l'annonce du projet, comme le reconnaît aujourd'hui l'historien de l'art N. Reveyron, mais il a suffi à ce dernier d'une visite sur le chantier débutant pour se laisser convaincre. Désormais, il est certain que Guédelon est une « *chance inouïe* » pour un historien : « *À Guédelon, l'historien a la chance de découvrir un événement très frais, avec sa concrétisation immédiate par le monument. Pour nous, c'est une chance inouïe de voir exactement les corrélations et de vérifier certaines thèses* »²⁶⁶. A. Baud ne regrette pas non plus d'avoir accepté de faire partie du comité scientifique de Guédelon dès

²⁶³ MARTIN et RENUCCI 2011, p. 121.

²⁶⁴ MINARD et FOLCHER 2003, p. 127.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 138.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 134.

1997, tant le chantier lui a apporté de réponses à certaines de ses interrogations, elle, la spécialiste de l'architecture religieuse médiévale : « *Guédelon est un véritable chantier archéologique expérimental. Mon travail habituel consiste à faire des recherches sur les murs : relevés pierre à pierre, observations des ruptures et de césures, consultations de géologues, analyses physico-chimiques des mortiers... Tout cela pour comprendre les méthodes de construction d'une époque. En fait, on déconstruit mentalement le mur que l'on étudie. Cela va loin, mais cela reste cérébral. Aujourd'hui, le chantier de Guédelon nous aide à concrétiser des idées, des recherches* »²⁶⁷.

Des questions anciennes trouvent donc ainsi des réponses à Guédelon, grâce aux ouvriers qui, après quelques temps de flottement et des tâtonnements, semblent retrouver rapidement et naturellement les gestes du XIII^{ème} siècle. Ainsi, en les observant travailler, A. Baud comprend enfin « *quand les joints qui rythment chaque assise [sont] réalisés [: les ouvriers] ont ainsi démontré que les joints se montaient forcément au fur et à mesure* »²⁶⁸. L'enseignante lyonnaise se posait également des questions sur le montage et démontage des coffrages : « *sur les voûtes de Cluny par exemple, j'ai trouvé des traces de coffrages [...] À Guédelon, nous avons pu valider scientifiquement le fait qu'à l'époque, les coffrages étaient démontés planche par planche* »²⁶⁹. Quant à N. Reveyron, grâce au chantier, il sait désormais que « *les césures noires verticales que l'on voit notamment dans les cathédrales [correspondent] à des arrêts de chantier. Aucune trace écrite n'existait à ce jour pour expliquer ces détails de la construction* »²⁷⁰. Il a également pu vérifier que « *le fumier est de loin la meilleure protection pour le faîte des murs contre la pluie et le gel* »²⁷¹.

Le projet scientifique du chantier dépasse désormais les frontières françaises, puisque un partenariat avec une équipe de chercheurs tchèques s'est noué en 2011. Ainsi, jusqu'à fin 2010, les ouvriers de Guédelon utilisaient une cage à écureuil à tambour simple, un engin d'élévation bien connu, abondamment représenté dans l'iconographie médiévale (fig. 161) et dont nous possédons encore plusieurs exemplaires parfaitement préservés, dont l'un datant du XIV^{ème} siècle et conservé à Strasbourg. Des travaux d'expérimentation archéologique*, menés par une

²⁶⁷ MINARD et FOLCHER 2003, p. 130.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.134.

²⁷¹ *Ibidem*.

équipe de l'Université de Prague, autour d'une enluminure extraite d'une livre d'heures du début du XIV^{ème} siècle, ont permis la reconstitution grandeur nature d'une première cage à écureuil à double tambour, dont une copie a été offerte au chantier de Guédelon au printemps 2011 (fig. 186) ; l'objectif de ce don était évidemment de pouvoir tester au quotidien le fonctionnement de l'engin, ce qui n'était pas possible pour les chercheurs praguais. Outre des données relatives à la pérennité des différentes pièces de l'outil d'élévation, les ouvriers ont pu tester les progrès qu'avait permis une telle innovation technique, et il a ainsi été déterminé qu'à raison de cinq heures d'utilisation quotidienne, la machine permet dix montées par jour, transportant chacune une demi-tonne de matériel, soit plus de cinq tonnes journalière. Cette nouvelle cage à écureuil peut également pivoter à 90°, ce qui facilite grandement son utilisation et son déchargement : c'était un problème d'importance auquel les ouvriers avaient été confrontés jusqu'à présent et qui les avait poussés à réduire relativement l'usage de cet outil.

L'avancée du chantier permet en permanence d'expérimenter de nouveaux aspects de la construction médiévale : après avoir réalisé des tuiles en bois, appelées tavaillons, pour couvrir les divers ateliers du chantier, puis l'appentis dans la cour du château en 2006 (fig. 170 et 182), les ouvriers débutent en 2007 la fabrication des tuiles d'argile qui couvriront bientôt le toit du logis seigneurial et surtout, ils expérimentent leur cuisson dans un four tuiler construit tout près de l'atelier où sont réalisées et séchées les tuiles. Le modèle utilisé pour celles-ci a été bien entendu auparavant validé par le comité scientifique. Il faut plusieurs tentatives pour arriver à une cuisson relativement homogène, mais les dégradés de couleur font aussi la beauté du futur toit (fig. 146 et 179). La réalisation des deux voûtes d'ogives qui couvrent les salles de tir des deux tours nord (fig. 188), suivant les indications précises des spécialistes, procure quelques grands moments d'émotions à ces derniers, en particulier lors du démontage des coffrages. Les voûtes, contrairement au reste du château, sont réalisées dans un calcaire blanc, qui est aussi l'un des seuls matériaux que l'on fait venir de l'extérieur, comme la chaux servant à la fabrication du mortier : cela permet d'alléger un peu leur poids qui reste malgré tout important, puisque la voûte de la salle de tir de la tour maîtresse pèse tout de même cent vingt tonnes. Le calcaire blanc est aussi utilisé pour réaliser les magnifiques fenêtres géminées du château, afin d'en accentuer la beauté (fig. 184).

Beaucoup d'idées reçues des chercheurs eux-mêmes se voient également remises en cause sur le chantier, à commencer par les méthodes d'extraction des pierres. La technique bien connue des carrières égyptiennes antiques, consistant à enfoncer des coins en bois dans les fissures

de la roche, puis à les arroser d'eau afin de les faire gonfler, entraînant ainsi la séparation des blocs, s'avère totalement inefficace à Guédelon : si le calcaire égyptien est parfaitement adapté à une méthode aussi "douce", il n'en va pas de même avec le grès ferrugineux de Guédelon, certes hétérogène, mais généralement très dur. Ainsi, ce sont des muscles et des litres de sueurs qui sont nécessaires à chaque carrier de Guédelon pour extraire chaque jour une dizaine de blocs plus ou moins importants (fig. 171). Cette contrainte implique la présence constante sur le chantier d'au moins un forgeron, afin de remettre en état les différents outils des carriers et tailleurs de pierre mis à mal par le travail de la pierre : les tailleurs de pierre utilisent ainsi chaque jour quatre ou cinq ciseaux à pierre différents, ceux-ci s'émoussant et devenant inutilisables au bout de seulement deux ou trois heures. De même, la capacité de travail des ouvriers étonne souvent les scientifiques, bien que les écrits que l'on possède de l'époque médiévale en témoignent : pour construire un château-fort, nul besoin de centaines d'hommes travaillant à plein temps, quelques dizaines suffisent amplement, au point que l'on a décidé de freiner la construction du château lui-même pour se consacrer à la réalisation d'autres édifices : ainsi, plusieurs constructions ont vu le jour autour du château afin d'abriter les divers ateliers liés à sa construction, comme un four de potier, la cabane du vannier ou la tuilerie, ou encore des ateliers couverts pour accueillir les enfants lors des visites scolaires. En 2011, les ouvriers se sont également lancés dans la construction d'un moulin, autant d'occasions de tester et d'expérimenter les thèses développées par les chercheurs appartenant au comité, mais également ceux qui se manifestent de plus en plus nombreux au fur et à mesure de l'avancement du chantier "pour en être". Pour conclure, on peut reprendre le message que J. Moulin adresse à ses collègues scientifiques encore sceptiques dans le livre de P. Minard et F. Folcher : « *Allez voir, allez faire, alors vous comprendrez* »²⁷².

2.3 - Transmettre au plus grand nombre

L'une des vocations premières du chantier de Guédelon est d'être pédagogique : l'accueil de visiteurs durant la construction du château-fort n'est pas uniquement destiné à assurer l'autonomie financière du projet. Si l'objectif avait été de construire le château de Guédelon le plus rapidement possible, en respectant les délais médiévaux, le travail serait fini depuis au moins trois ans. En effet, la construction d'un tel édifice, avec les moyens financiers limités d'un petit seigneur et en temps de paix, ne prenait probablement que huit ou neuf ans.

²⁷² MINARD et FOLCHER 2003, p. 126.

En temps de guerre, grâce à une aide de son seigneur, voire une aide royale, sans doute à peine plus de trois ans. Si les bâtisseurs de Guédelon se sont fixés un objectif de vingt à vingt cinq ans pour construire l'édifice, c'est afin de pouvoir prendre leur temps et d'offrir aux visiteurs tout le loisir de les "déranger" durant leur travail : il n'y a pas de barrières entre les ouvriers et les visiteurs à Guédelon et les premiers prennent très volontiers le temps de répondre aux questions des seconds sur leur travail au chantier. Les visites guidées sont parfaites pour qui veut en apprendre davantage sur le contexte du château de Guédelon et le projet lui-même (fig. 174), mais pour ceux qui osent poser directement les questions aux différents travailleurs, elles ne sont pas forcément indispensables.

« Ici, c'est magique et mystérieux, et quand on croise le regard des enfants, on sait à quoi on sert... »²⁷³ affirme G. Dufour, l'un des jeunes tailleurs de pierre du chantier. Et pour cause, à Guédelon plus que sur nul autre chantier de construction au monde, le travail des ouvriers est valorisé par la transmission directe aux visiteurs, et en particulier aux plus jeunes. Les moins de 25 ans représentent ainsi pratiquement la moitié des visites que reçoit le chantier : les sorties scolaires sont de fait particulièrement nombreuses à Guédelon, des élèves du primaire aux étudiants universitaires, et tout est fait pour accueillir au mieux les plus jeunes. Plusieurs ateliers couverts sont ainsi installés dans la forêt bordant le chantier, afin de permettre aux enfants de découvrir les bases de l'architecture ou d'expérimenter la taille de pierre (fig. 172 et 173). Pour faciliter la compréhension des visiteurs, petits et grands, et illustrer les propos des guides lors des visites (fig. 174), des panneaux explicatifs sont installés un peu partout sur le chantier : depuis l'histoire des habitants fictifs du futur château-fort, jusqu'aux différentes parties de l'édifice, tout est expliqué de façon simple et claire. L'équipe de Guédelon a également construit à l'entrée du site plusieurs maquettes à échelle réduite retraçant l'évolution de l'architecture défensive au Moyen-âge (fig. 175, 176 et 177) : tout d'abord deux maquettes de buttes à palissades (une première, simple, protégeant seulement une tour de garde, et une seconde, à double palissade, protégeant d'abord une tour de garde puis un village), et une maquette simplifiée d'un château-fort philippin. Pour N. Reveyron, la « *dimension pédagogique [du chantier] est extraordinaire, et je peux assurer que chaque visiteur, quel que soit son niveau de connaissance, en a scientifiquement pour son argent. Pour les étudiants, il est évident qu'une visite à Guédelon équivaut à 24 heures de cours* »²⁷⁴.

²⁷³ MINARD et FOLCHER 2003, p. 54.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 134.

La visite du site permet donc au public d'en apprendre beaucoup sur l'architecture au XIII^{ème} siècle, ainsi que sur la société médiévale, et de faire tomber quelques clichés bien établis dans les esprits. Par exemple, les idées reçues sur les techniques défensives mises au point par les bâtisseurs médiévaux, trouvent peu d'échos à Guédelon : ici, on ne trouve pas des douves remplies d'eau, mais un simple fossé entourant l'édifice qui ne se trouve pas au sommet d'une butte, comme les mottes castrales, mais au milieu d'une clairière bien plane, qui sera plus tard agrandie afin de voir venir l'ennemi de loin et l'empêcher de se dissimuler dans une anfractuosité du terrain (fig. 146 et 179). Les charpentiers ont réalisé un pont dormant (fig. 178), et non pas un pont-levis, comme s'y attendent généralement les visiteurs : un pont-levis serait en effet beaucoup trop long et trop lourd à manoeuvrer et donc totalement inefficace pour se protéger lors d'une attaque. Tandis que le pont dormant, totalement fixe, aboutit à un chemin qui s'avère ingénieusement coudé (fig. 146), ce qui empêcherait des soldats armés d'un bélier de prendre le moindre élan, s'ils tentaient de défoncer la porte d'entrée du château par ce moyen. Des arch res, percées dans les bases des deux tours nord du château (fig. 167 et 189), dans des salles de tir spécialement dédiées à la défense du château et que l'on trouvera bientôt également dans les tours sud (fig. 166), permettraient de toute façon aux gardes de tirer sur tout ennemi qui tenterait d'approcher. Enfin, en cas de siège, les citernes, le puits et le cellier immense du château assureraient aux habitants de Guédelon de longs mois de survie, en attendant l'arrivée des secours extérieurs.

Un autre fait qui étonne généralement le public lors des visites est la présence d'ouvrières dans tous les ateliers, ou presque, du chantier : beaucoup plaisantent souvent de l'anachronisme, mais l'équipe est là pour les détromper. En effet, la société du XIII^{ me} siècle et la plupart des femmes du peuple travaillent à l'extérieur, parfois comme artisanes : elles pouvaient ainsi être pot res, tuili res ou teinturières (fig. 180 et 181). D'ailleurs, dans le même registre, M. Martin, la directrice de Guédelon, que beaucoup appellent « *la dame du château* », assure en réalité les mêmes responsabilités qu'aurait eues la vraie dame de Guédelon : en l'absence d'entreprises de construction au Moyen-âge, le mètre d'ouvrage était le propriétaire, mais les hommes s'occupant généralement du domaine, au sens large du terme, le recrutement des ouvriers du chantier et la surveillance de son avancée, jour après jour, revenait généralement aux femmes. Ce sont là des réalités que tentent de transmettre les ouvriers au public lors des visites.

Il n'y a pas de faire-semblants à Guédelon, car il ne s'agit pas d'un parc à thème médiéval réalisé en carton-pâte pour amuser les visiteurs : aux scientifiques qui oseraient comparer le site à un "Disneyland du Moyen-âge", une visite devrait les convaincre que le château-fort n'est pas un simple décor, mais qu'il sera totalement fonctionnel lorsqu'il sera achevé. L'ajout de tout nouvel élément est généralement testé pour s'assurer de son bon fonctionnement, comme ce fut le cas en 2007 lorsque la cheminée des cuisines du château fut installée : une cuisson de pain expérimentale fut ainsi organisée au mois d'août cette année-là. Tous les éléments architecturaux d'un château-fort sont donc restitués, même ceux qui deviendront invisibles une fois l'édifice fini, comme les citernes sous les deux tours nord ou sous le puits dans la cour (fig. 183). À propos de ce dernier, on signalera qu'il s'agit d'un petit chef-d'œuvre dont les tailleurs de pierre sont particulièrement fiers, puisque sa margelle a été créée à partir d'un seul bloc de pierre. D'ailleurs, l'un des aspects frappant lors de la visite est la fierté et l'enthousiasme avec lesquels les ouvriers parlent de leur métier, et du château en général : beaucoup d'entre eux n'ont pourtant à l'origine aucune formation dans le domaine de l'architecture médiévale, mais l'expérience vécue à Guédelon est aussi pour eux visiblement d'un grand enrichissement. Les ouvriers médiévaux étaient-ils aussi heureux de venir travailler chaque matin ? C'est une question à laquelle nous n'aurons probablement jamais de réponse. À propos du "paradoxe" de Guédelon, à l'origine rêve un peu fou d'un amateur passionné devenu véritable lieu d'expérimentation archéologique, nous citerons pour conclure les propos de M. Martin à ce sujet : « *Les gens qui travaillent ici sont adaptables et généreux. L'expérience prouve qu'il a été plus rapide de former des novices que de déprogrammer des acquis. [...] Les véritables fondations de Guédelon, ce sont celles du château bien sûr, mais aussi celles de l'équipe. [...] Maintenant, nous avons un engagement vis-à-vis du public. C'est un public impliqué que nous n'avons pas le droit de décevoir. Je crois que le soutien médiatique incroyable dont nous bénéficions est très lié à l'aventure humaine. Nous avons réussi à faire de ce site un lieu scientifique d'archéologie expérimentale non réservé à une élite. Nous assurons une transmission universelle des savoirs anciens, notamment aux enfants dont la moitié viennent accompagnés de leurs enseignants. [...] Je suis tout de même ravie qu'une bande de gars en difficulté permette à des scientifiques de valider ou non les thèses de leur réflexion* »²⁷⁵.

²⁷⁵ MINARD et FOLCHER 2003, p. 15.



© Guédelon.



© I. Reverdy-Médélice.



© Guédelon.

Fig. 172, 173 et 174 : petits et grands sont les bienvenus sur le chantier de Guédelon, où ils peuvent découvrir et expérimenter les techniques de construction médiévales.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 175, 176 et 177 : des maquettes, retraçant l'évolution de l'architecture défensive à l'époque médiévale, ont été installées à l'entrée de Guédelon, afin d'illustrer les propos des guides lors des visites en groupe.



© Guédelon.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 178 et 179 : À Guédelon, pas de pont-levis, ni de douves remplies d'eau. Le château n'est pas non plus construit au sommet d'une colline, mais sur un terrain totalement plan : les idées reçues sur l'architecture défensive médiévale sont ici mises à mal sur le chantier.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 180 et 181 : des oeuvrières à Guédelon ? Certains clichés sur la société médiévale sont mis à mal sur le chantier.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 182 : un appentis couvert de tuiles de bois, appelées tavaillons, qui fut la premier charpente réalisée par l'équipe des charpentiers, et qui abrite les portes menant, à gauche, à la salle de tir de la tour de la chapelle, au centre, à l'escalier en vis menant à la future chapelle, à droite, au passage menant à la poterne.

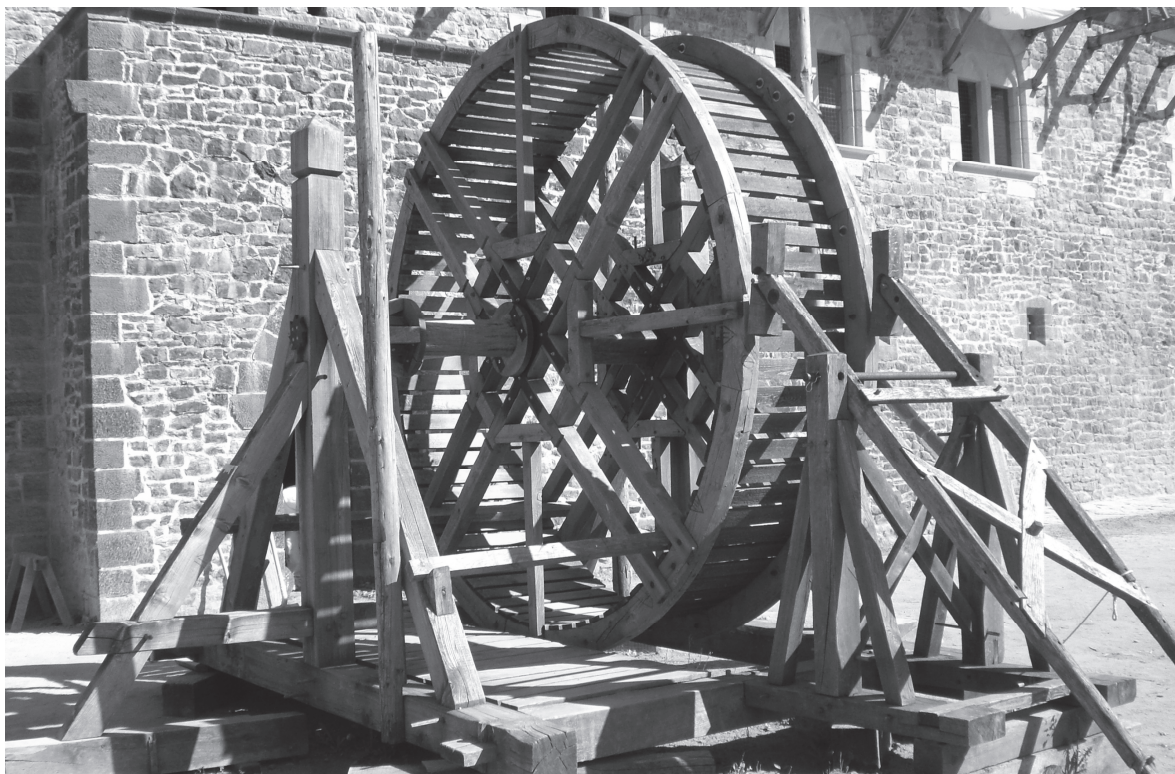


© I. Reverdy-Médélice



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 183 et 184 : le puits du château et l'une des magnifiques fenêtres géminées, en calcaire blanc, de la salle de réception du château (*aula*).



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 185 : la première cage à écureuil utilisée sur le chantier.

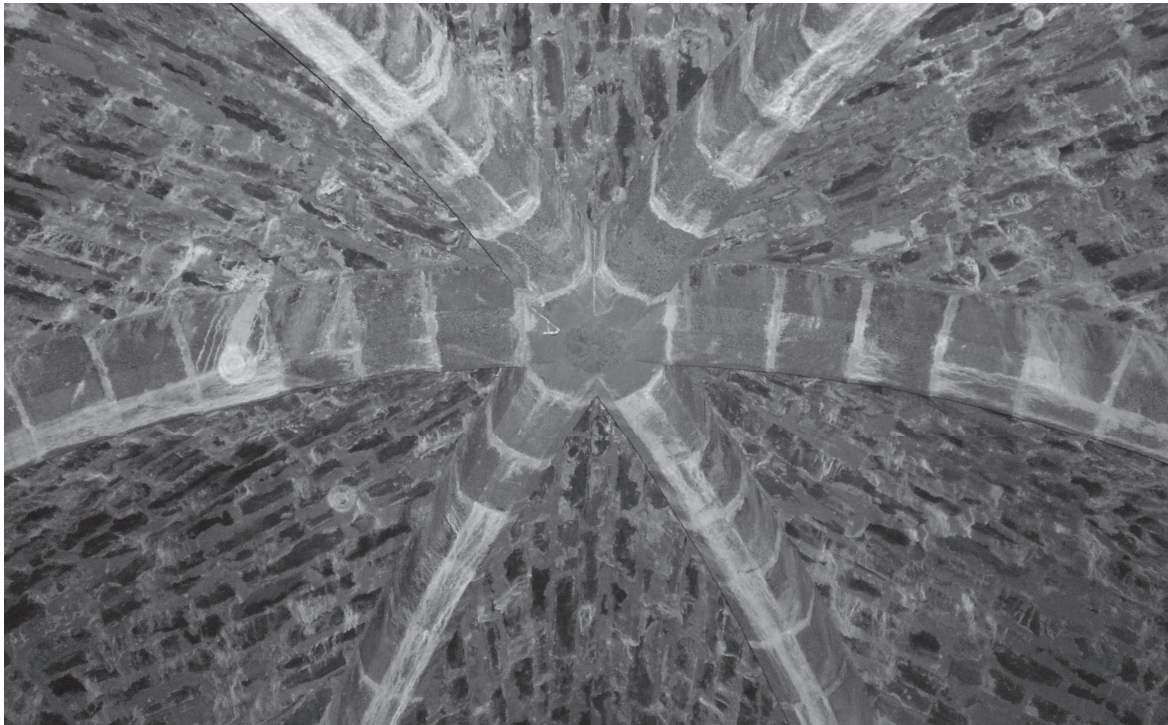


© I. Reverdy-Médélice



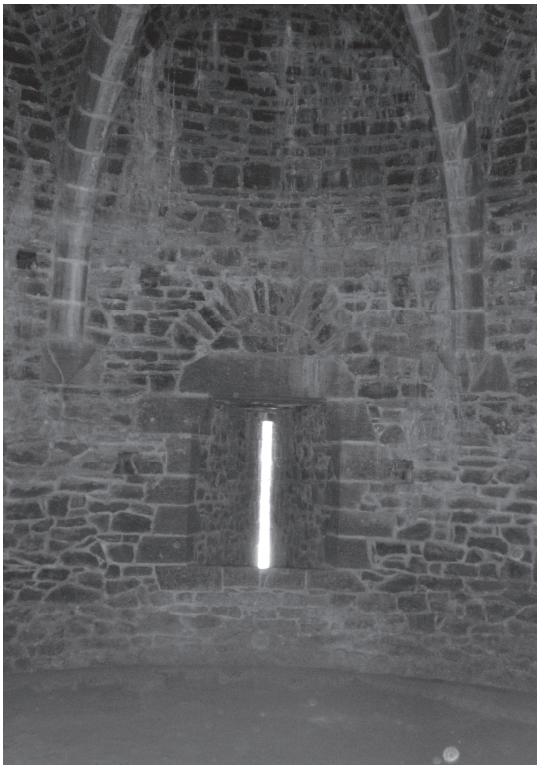
© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 186 et 187 : la tour maitresse du château en construction, avec la nouvelle cage à écureuil, en service depuis le printemps 2011, à double tambour et pivotant à 90°, et la porte d'entrée de la tour maitresse, magnifiquement ouvragée.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 188 : la voûte d'ogives à six branches de la salle de tir de la tour maitresse.
La sculpture de la clef représente des feuilles de chêne.



© I. Reverdy-Médélice.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 189 et 190 : l'une des archères de la salle de tir et une vue de la grande salle de réception (*aula*), dont le plancher est encore provisoire. On peut ainsi apercevoir, en contrebas, le cellier du château, qui n'est pas non plus achevé.

3 - Peut-on réellement faire "revivre" le passé grâce à l'expérimentation archéologique et la restitution vivante ?

Avec le cas de Guédelon, nous abordons l'une des formes les plus récentes de restitution archéologique ; le projet se présente en effet comme un chantier d'expérimentation archéologique et, de ce fait, il appartient au domaine de la restitution vivante. Certes, la mise en scène dont ils entourent leur expérimentation est moins travaillée que les restitutions scandinaves ; Les tenues portées par les ouvriers, tuniques et pantalons marron-beige, évoquent ainsi des costumes médiévaux mais sont avant tout destinées à s'accorder aux couleurs du chantier.

En ouvrant le chantier aux visiteurs, les ouvriers ont la possibilité de transmettre directement au grand public les résultats de leurs expériences : au cours d'une visite ludique, les enfants s'initient à l'époque médiévale, tandis que leurs parents renouvellent leurs connaissances sur cette période chronologique souvent mal connue. Cependant, la démarche mise en place par l'équipe de Guédelon, malgré son sérieux scientifique, permet-elle réellement d'offrir une image juste du passé, est-elle véritablement à même de faire "revivre" un chantier médiéval du XIII^{ème} siècle ? C'est une question que nous pourrions également nous poser pour l'ensemble des expérimentations archéologiques.

3.1 - L'expérimentation archéologique et la restitution vivante : tenter de reproduire les gestes de nos ancêtres pour mieux les comprendre

« *Guédelon, c'est construire pour comprendre !* »²⁷⁶ est le leitmotiv du chantier. Pour les membres du projet, se glisser dans la peau de bâtisseurs du XIII^{ème} siècle et tenter de reproduire leur travail dans des conditions (relativement) similaires, est donc le moyen le plus efficace pour les comprendre et mieux appréhender leurs réalisations. Afin d'y parvenir, l'équipe a renoncé à toutes les avancées techniques mises au point après le XIII^{ème} siècle, exception faite des mesures de sécurité, indispensables pour que le chantier reçoive les autorisations nécessaires à son ouverture. L'autre stratégie adoptée par l'équipe a été de ne pas concevoir l'enchaînement des travaux dès l'origine, mais de laisser au contraire les difficultés se présenter et les résoudre au fur et à mesure de l'avancée du chantier ; en d'autres termes, il s'agit d'improviser, afin de pouvoir

²⁷⁶ <http://www.guedelon.fr>

expérimenter et tâtonner, et les solutions aux problèmes apparaissent, normalement, "naturellement".

L'expérimentation archéologique est apparue au début du XX^{ème} siècle, sous l'impulsion de quelques préhistoriens désireux de comprendre le processus d'élaboration des outils lithiques retrouvés lors des fouilles ; leurs prédécesseurs s'étaient jusqu'alors contentés de concevoir des typologies complexes, afin de pouvoir les classer, mais ne semblaient pas s'être préoccupés ni des usages qu'ils avaient pu avoir, ni de la manière dont ils avaient pu être façonnés. En tentant de reproduire leur fabrication, les chercheurs se rendirent vite compte qu'il n'avait pas suffi aux hommes préhistoriques de frapper au hasard sur un silex pour obtenir des bifaces ou des grattoirs. Les tailleurs de l'âge de pierre étaient loin d'être les brutes épaisses que l'on imaginait et la fabrication de certains de leurs outils nécessitait bien au contraire des années d'apprentissage et d'expérience ; cela autorisait une profonde remise en question de la vision que l'on avait alors de nos lointains ancêtres (fig. 191 et 192). Décennies après décennies, les expérimentations archéologiques se multiplièrent, non seulement chez les préhistoriens, mais également chez les antiquisants et les médiévistes, et à une moindre échelle, chez les chercheurs des périodes les plus récentes. Il s'agissait généralement d'expériences limitées, s'étalant sur quelques heures ou quelques semaines et traitant d'un ou deux problèmes spécifiques d'un domaine bien précis, comme par exemple la production de feu par les hommes de la Préhistoire (fig. 193), le fonctionnement d'un moulin à huile à l'époque romaine²⁷⁷, ou encore la teinture de la laine à Pompéi (fig. 194 et 195)²⁷⁸.

Ces trente dernières années, les choses se sont accélérées et des expérimentations de plus en plus ambitieuses ont été organisées à travers le monde, comme cette reconstitution* d'une birème* antique grecque, baptisée *Kybele*, sur l'initiative de l'association archéologique turque « 360° » d'Osman Erkurt (fig. 196)²⁷⁹ ; une fois la construction terminée, le bateau a ensuite traversé la Méditerranée avec un équipage de vingt hommes et femmes, partant du site de l'antique cité de Phocée (l'actuel village turc de Foça) dans l'objectif de rejoindre la ville de Marseille, restituant ainsi le trajet effectué au VI^{ème} siècle avant J.-C. par les Phocéens, lorsqu'ils fondèrent la colonie de Massalia en terre gauloise. Le voyage, effectué entre juin et juillet 2009,

²⁷⁷ CHRISTOFLE 1930.

²⁷⁸ BORGARD 2008.

²⁷⁹ DE MALET 2007.

fut émaillé de nombreuses escales, nécessaires au ravitaillement d'un navire aux proportions réduites, mais également dues à des incidents techniques et à une météo médiocre. Nos "colons phocéens" achevèrent finalement leur périple de deux mille quatre cent kilomètres à Cassis plutôt qu'à Marseille où ils furent cependant tractés deux jours plus tard²⁸⁰ ; cette aventure démontra avant tout qu'il avait fallu une certaine dose de chance aux fondateurs de Marseille pour arriver au bout de leur voyage sans encombre, sur une embarcation aussi fragile. Les membres de l'équipage de la *Kybele* étaient pour la plupart des étudiants en Archéologie, mais possédaient néanmoins une certaine connaissance de la navigation, ce qui était nécessaire pour la validité d'une telle expérience.

En effet, il est essentiel pour qu'une expérimentation archéologique soit valide, qu'il s'agisse du projet de Guédelon ou de la *Kybele*, que les participants possèdent une expérience comparable à celle des hommes ou des femmes dont ils tentent de reproduire le travail. Cela demande alors de "désapprendre" ce que nous savons, nos connaissances concernant le monde qui nous entoure ayant beaucoup évolué depuis l'Antiquité ou le Moyen-âge. Ainsi, des navigateurs d'aujourd'hui ont une connaissance de la géographie que ne possédaient pas nos ancêtres. Ils peuvent aussi se fier à des instruments modernes, tel que le sextant (XVI^{ème} siècle)²⁸¹ ou le GPS (XX^{ème} siècle), alors que les anciens utilisaient uniquement la position des étoiles pour se repérer en mer. En ce qui concerne le château de Guédelon, une part relativement importante d'ouvriers ne possédait pas d'expérience dans le domaine de la construction, mais a progressivement appris le métier auprès des ouvriers les plus qualifiés du chantier. Quant à ces derniers, ils ont été souvent obligés de se débarrasser d'automatismes acquis avec les années, lorsqu'ils travaillaient à la restauration de bâtiments anciens ; il n'était alors pas rare qu'ils emploient aussi bien des outils traditionnels qu'un outillage moderne, comme des tronçonneuses ou des débiteuses qui leur permettaient d'obtenir des résultats souvent moins esthétiques, mais beaucoup plus rapides. Ces outils n'ont évidemment plus leur place sur un chantier médiéval.

Mais il est également indispensable de savoir faire preuve de modestie lors d'une expérimentation archéologique ; c'est ce dont se sont rapidement rendu compte les préhistoriens lorsqu'ils ont commencé à tenter de tailler des silex à la manière des hommes préhistoriques :

²⁸⁰ FUSSY 2009.

²⁸¹ Les Grecs antiques n'utilisèrent des astrolabes, ancêtres des sextants, qu'à partir du II^{ème} siècle avant J.-C., dont l'usage ne se répandit d'ailleurs que grâce aux astronomes arabes.

certaines de leurs réalisations, comme par exemple les fameuses "feuilles de laurier", ces silex extrêmement fins, taillés en forme de feuille de laurier, mis au jour dans certains sites du Solutréen, ne peuvent actuellement être reproduites que par un seul homme, le tailleur de pierre français Bernard Ginelli, après plus de vingt-cinq ans d'expérience acquise dans son domaine²⁸² ! De nombreuses années d'études et des connaissances théoriques ne sont pas comparables aux années d'expériences et au savoir-faire concret que détiennent les artisans des métiers traditionnels, auxquels il ne faut pas hésiter à faire appel lors d'expérimentations : un archéologue qui a l'habitude d'acheter sa viande sous vide éprouvera ainsi beaucoup de difficulté à retrouver les outils appropriés utilisés par les hommes préhistoriques pour écorcher et découper un animal, ainsi que la manière de les utiliser concrètement, alors qu'un boucher de métier, après quelques essais, retrouvera rapidement les gestes des chasseurs de la Préhistoire. Il est ainsi parfois plus pertinent pour les archéologues d'observer de vrais professionnels reproduire les gestes de nos ancêtres plutôt que de tenter de les restituer eux-mêmes. L'observation d'une expérimentation archéologique est aussi un premier pas vers la compréhension, pour le grand public comme pour les archéologues.

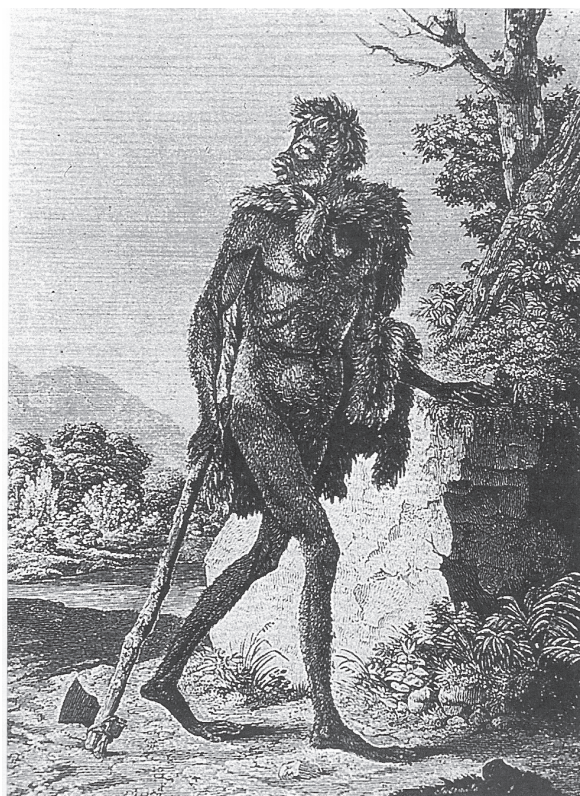
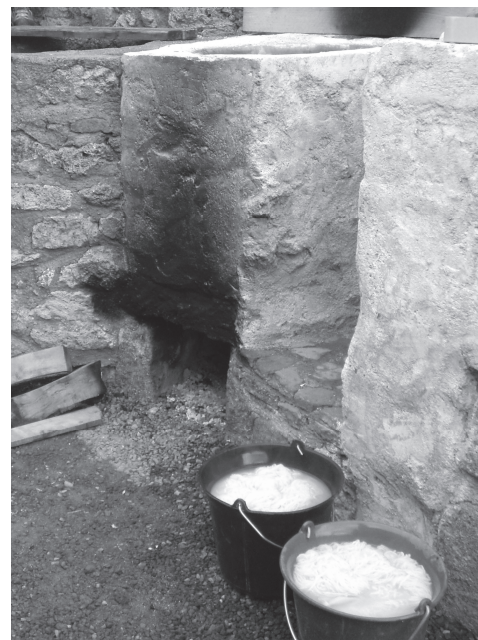


Fig. 191 et 192 : les hommes préhistoriques, tel qu'on se les représentait au XIX^{ème} siècle : « des animaux dégoutants » (gravure extraite de *L'homme fossile* de Pierre Boitard, 1838) ou des brutes épaisses (dessin d'Émile Mas, publié en 1886 dans *L'homme. Journal illustré des sciences anthropologiques*).

²⁸² <http://www.ginellames.fr/>



Fig. 193 : une expérimentation archéologique visant à produire du feu par friction à l'aide d'un archet, une technique traditionnelle observée chez les Amérindiens ou les Aborigènes, qui était probablement aussi pratiquée par les hommes préhistoriques en Europe.



© I. Reverdy-Médélice.

Fig. 194 et 195 : en octobre 2009, une équipe française organise à Pompéi, dans l'une des teintureries de la cité, une expérience visant à reproduire la teinture de la laine selon des recettes antiques. Cette expérimentation a eu lieu dans les cuves mêmes où étaient réalisées les teintures : des cuves qui étaient recouvertes de plomb, un détail que n'ont évidemment pas oublié de prendre en compte les expérimentateurs.



© 360°

Fig. 196 : en juin et juillet 2009, une équipe d'archéologues turcs a traversé la Méditerranée à bord de la réplique d'une birème antique grecque, baptisée *Kybele*, reliant le village turc de Foça (Phocée) et la "cité phocéenne" de Marseille (Massalia) en un peu moins de deux mois.

3.2 - Faire "revivre" le passé pour mieux le transmettre

L'expression « *frapper les imaginations* », si chère à l'historien Ernest Lavisse (1842-1922) lorsqu'il préconisait au XIX^{ème} siècle l'emploi d'images-restitutions dans les manuels scolaires, ne semble jamais avoir aussi été adaptée que pour évoquer le cas de la restitution vivante et de l'expérimentation archéologique ; en effet, qui pourrait nier l'impact durable que peut avoir sur l'imagination d'un enfant la visite d'un chantier tel que celui de Guédelon ou de n'importe quel spectacle mettant en scène l'Histoire de façon ludique ? Nous avons probablement tous encore en mémoire, si nous y avons assisté enfant ou adolescent lors de vacances en famille, la restitution d'une joute médiévale à Carcassonne ou d'un spectacle de troubadours sur le parvis de Notre Dame de Paris. Ce type d'exhibition, plus encore que toute autre forme de restitution, est à même de laisser une trace pérenne dans la mémoire d'un enfant. Il y a peu de chance qu'il se souvienne véritablement de ce qu'on lui aura appris lors de cette visite, surtout s'il a moins de dix ans, mais il se souviendra probablement longtemps d'avoir vu des ouvriers travaillant à la

construction d'un "vrai château-fort". Le public le plus jeune ne tirera sans doute pas de la visite d'un chantier comme Guédelon des connaissances approfondies sur la période médiévale, mais s'il conserve par la suite une image positive du Moyen-âge et de l'Histoire en général, ce sera déjà un grand pas, l'idéal étant qu'une telle visite lui donne la curiosité d'en apprendre plus sur le sujet. C'est plus rarement le cas lors de la visite d'un musée d'Archéologie classique, quand rien n'est véritablement adapté pour les enfants. Quant aux adolescents et aux adultes, ils ne retiennent que rarement l'intégralité des informations communiquées lors d'une visite à Guédelon ou sur tout autre site où ils auraient l'occasion d'assister à une expérimentation archéologique*, mais ils peuvent néanmoins y approfondir les connaissances acquises durant leur scolarité et même, éventuellement, éprouver l'envie et la curiosité d'en apprendre un peu plus sur le sujet par des lectures ou une recherche sur internet.

Généralement, lors d'une expérimentation archéologique ou d'un spectacle de restitution vivante, on encourage la communication entre l'expérimentateur (ou l'acteur de la restitution) et le spectateur. Dans le cas où un dialogue direct ne serait pas possible, si l'expérience est dangereuse ou s'il s'agit d'un spectacle avec un grand nombre de participants et de spectateurs, chaque étape de la démonstration est souvent commentée. Dans l'idéal, l'auteur de la restitution peut expliquer sa démarche, la justifier par rapport aux connaissances concrètes qu'il possède sur le sujet, mais également mettre en garde le ou les spectateurs sur le caractère purement hypothétique de l'expérience. Ce n'est pas souvent fait avec les autres formes de restitutions, particulièrement lorsqu'elles sont reprises par des médias non-spécialistes, et plus encore quand ce sont ces médias eux-mêmes qui produisent ces restitutions, car le caractère scientifiquement avéré des restitutions est alors généralement utilisé comme argument publicitaire. La restitution vivante, quelle que soit sa forme et à condition qu'elle soit pratiquée intelligemment, peut donc être l'un des moyens de médiation les plus pertinents qui soit pour la transmission du patrimoine historique et archéologique.

3.3 - L'expérimentation archéologique et la restitution vivante peuvent-elles vraiment offrir une image juste du passé ?

Si l'expérimentation archéologique et la restitution vivante sont des procédés et des médias particulièrement pertinents pour la compréhension et la diffusion du patrimoine historique et archéologique, la question de savoir si elles sont véritablement à même d'offrir

une image juste du passé se pose néanmoins. Quelles sont en effet les limites de cette méthode de restitution si particulière ? L'objectif de faire "revivre" à Guédelon un chantier médiéval dans son ensemble est-il vraiment atteignable ? Bien qu'il s'agisse de l'une des expérimentations archéologiques les plus complètes qui n'ait jamais été tentée au monde, peut-elle vraiment restituer la vie d'un chantier médiéval ?

Comme le rappelait le préhistorien Yves Coppens, dans la préface d'un hors-série des *Dossiers de l'Archéologie* en 1996, « *comme les hommes fossiles ne sont pas des timbres postes, comme ils ont vécu en famille, en sociétés, comme ils ont réfléchi, inventé, comme ils ont eu des sentiments, des opinions, on ne peut aller au bout de leur connaissance, sans essayer un jour ou l'autre de les faire vivre pour le bénéfice de notre propre information et pour l'information des autres qui est précisément l'un de nos devoirs* »²⁸³. Mais les faits et gestes de ces ancêtres²⁸⁴ sont probablement ce qui est le plus difficile à restituer. Ils ont laissé des traces matérielles et ont écrit des textes où ils évoquent leur vie et leurs pensées, ils ont façonné et bâti tous les vestiges sur lesquels sont fondé le travail des archéologues et des historiens, les traces de leur passage sur Terre semblent donc partout présentes et pourtant ils nous échappent. Il faut donc admettre que les ouvriers de Guédelon resteront des hommes et des femmes du XXI^{ème} siècle et que huit siècles les sépareront toujours des véritables ouvriers du XIII^{ème} siècle. C'est une différence de taille, qui ne peut pas être comblée uniquement par la lecture d'études, mêmes poussées, sur la société médiévale au XIII^{ème} siècle.



Le chantier de Guédelon est une expérience unique au monde : en effet, jamais auparavant une expérimentation archéologique d'une telle ampleur n'avait été tentée, et à notre connaissance aucun projet similaire n'est en cours actuellement ailleurs. L'objectif du chantier est de restituer, de la façon la plus plausible possible, le déroulement d'un chantier médiéval, en reproduisant au plus près les conditions du XIII^{ème} siècle. C'est une recherche d'authenticité qu'on ne peut que saluer, tout comme la volonté de faire du chantier un lieu dédié à la transmission du patrimoine historique et archéologique ; les instigateurs du projet

²⁸³ *Les dossiers de l'Archéologie*, n°216, septembre 1996, p. 2.

²⁸⁴ Yves Coppens fait uniquement référence aux « *hommes fossiles* » qui sont son sujet d'étude, mais la question concerne bien évidemment les hommes et femmes de toutes époques.

ont ainsi trouvé le moyen de concilier succès populaire, indépendance financière et sérieux scientifique. Le chantier est actuellement au milieu de son existence, puisqu'il a ouvert il y a quinze ans et qu'il faudra officiellement encore autant d'années pour l'achever.

Le château de Guédelon une fois terminé ne présentera cependant que peu d'intérêt ; Si les édifices antiques bien préservés sont très rares, ce n'est pas le cas en revanche des forteresses médiévales, dont il demeure de nombreux exemples. Le chantier en cours permet de comprendre certaines traces archéologiques ou repentirs dans les élévations anciennes étudiées. Il s'agit donc essentiellement d'un outil de compréhension et d'analyse.

TROISIEME PARTIE

LES LIMITES ET LES ENJEUX
DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE



Fig. 197 : soldats américains patrouillant, en 2003, au milieu des remparts de l'antique Babylone, reconstituée *in situ* sous Saddam Hussein.

CHAPITRE I

LES LIMITES, SCIENTIFIQUES ET ÉTHIQUES, DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

La restitution archéologique et historique, malgré l'intérêt évident qu'elle présente sur le plan scientifique et pédagogique pour la compréhension et la transmission de notre patrimoine, possède toutefois des limites qui ne doivent être occultées. Ces limites sont de deux sortes, scientifiques et éthiques : tout d'abord, sur le plan scientifique, la restitution a une pérennité plus ou moins limitée dans le temps. Il est ainsi très rare qu'elle ne se voit pas, au bout d'un certain nombre d'années, remise en question par de nouvelles découvertes. Cependant, le problème le plus difficile à surmonter est alors très souvent de faire oublier l'ancienne représentation au grand public, chez qui elle peut avoir laissé une empreinte tenace, et de lui faire accepter la nouvelle proposition de restitution. Ensuite, sur le plan éthique, la restitution archéologique et historique peut vite devenir un outil efficace de propagande politique et idéologique : si la restitution se révèle toujours un reflet de la société qui la produit, le vulgarisateur insufflant inconsciemment une part de lui-même dans ses réalisations, elle peut aussi être volontairement utilisée comme un moyen d'endoctrinement.

1 - Quelle pérennité pour les restitutions ?

Le processus de restitution peut être très long : il consiste tout d'abord à réunir l'ensemble des connaissances accumulées au cours des fouilles (qui peuvent s'être étalées sur de nombreuses années), à les confronter ensuite aux données écrites que l'on possède (dans le cas où elles existent), ainsi qu'aux données fournies par des sites similaires, à faire des essais, tâtonner, discuter, valider, invalider, avant que finalement le processus n'aboutisse à la production d'une restitution acceptable du point de vue scientifique. C'est là un travail de longue haleine qui peut prendre des mois ou des années à son auteur. Mais une fois la restitution présentée, que ce soit dans les milieux scientifiques ou au grand public, un compte à rebours impitoyable s'enclenche alors : celui du temps qu'il faudra avant qu'une nouvelle découverte ou qu'une nouvelle étude ne soit réalisée et que la restitution ne se révèle obsolète. Dans le meilleur des cas, seul un détail de la restitution s'avère invalide, comme par exemple un élément de décor qui ne serait pas à sa place, mais, il arrive également que ce soit l'ensemble de la restitution qui se voit remise en question.

1.1 - Une pérennité scientifique parfois très limitée

La pérennité scientifique des restitutions archéologiques peut être quelquefois extrêmement limitée ; il est assez rare en effet que lorsque de nouvelles explorations ou de nouvelles études sont effectuées sur un site ou un édifice ayant déjà fait l'objet d'une restitution visuelle, celles-ci ne révèlent pas des informations susceptibles de remettre cette ancienne représentation en question, et cela même lorsque le travail de restitution a été réalisé avec le plus grand sérieux.

En effet, de nombreuses raisons peuvent expliquer cet état des choses : tout d'abord, les progrès constants des techniques de fouilles archéologiques au fil des années, ainsi que dans la plupart des sciences auxiliaires auxquelles les archéologues font appel, comme par exemple la chimie ou la géologie. Ainsi, certains éléments plus ou moins importants qui n'avaient pu être pris en compte auparavant, peuvent par la suite être analysés et intégrés à une nouvelle restitution. Le cas des nombreuses restitutions réalisées au milieu du XIX^{ème} siècle (fig. 94), à partir des restes d'habitats néolithiques découverts dans les lacs alpins est un exemple de ces restitutions qu'un progrès scientifique a remis totalement en cause : les archéologues de l'époque, comme le Suisse Ferdinand Keller (1800-1881), se fondant sur la localisation des vestiges sous l'eau à plusieurs mètres des rivages, et sur des observations ethnologiques, notamment en Nouvelle-Guinée où

l'explorateur français Jules Dumont d'Urville dessina au début du XVIII^{ème} siècle le village de Kouaouï, qui servit de modèle à la première restitution d'un village lacustre suisse (fig. 198), avaient ainsi conclu dans les années 1850 que les hommes et les femmes du Néolithique avaient bâti de véritables "cités" sur palafittes, sur les eaux des lacs de Suisse, d'Allemagne du sud, d'Italie du nord et de l'est de la France. Ce "mythe" des cités lacustres se perpétue pendant près de cent ans, avant qu'Oscar Paret ne démontre finalement dans les années 1940²⁸⁵ que les fameuses cités lacustres sur palafittes étaient en réalité bâties sur la terre ferme, c'est-à-dire sur les rives des lacs et non pas au-dessus²⁸⁶ ; en effet, O. Paret put établir, grâce aux progrès des connaissances en géologie, que les habitats lacustres avaient été édifiés lors de phases de régression des eaux des lacs alpins, une information dont ne disposaient pas encore les archéologues du XIX^{ème} siècle.

Ensuite, la mise au jour de nouveaux éléments dans le site ou l'édifice précédemment restitué (s'il fait toujours l'objet de fouilles²⁸⁷), ou dans un second site ou édifice ayant un rapport étroit, chronologique ou typologique, avec le site ou l'édifice restitué, peut venir bouleverser de nombreuses certitudes. S'ils ne veulent pas réaliser une restitution qui se révèle obsolète avant même sa parution, les archéologues, et les auteurs de restitutions* en général, doivent donc veiller à se tenir constamment au courant de l'évolution des connaissances archéologiques. Certains types de restitution sont d'ailleurs plus susceptibles que d'autres de connaître une péremption rapide : c'est le cas des restitutions, partielles ou totales, de sites de grande ampleur, comme celles des villes. Certaines villes au passé particulièrement riche font en effet l'objet de campagnes de fouilles quasi-constantes (souvent de sauvetage, malheureusement, mais aussi quelquefois programmées). Les données que l'on possède à leur sujet peuvent donc évoluer extrêmement rapidement durant certaines périodes. Tenir les restitutions de ces villes à jour peut donc être un véritable casse-tête. Le cas des maquettes de la ville de Rome au IV^{ème} siècle de notre ère, réalisées entre 1904 et 1942 par Paul Bigot (fig. 36 et 36 bis), est un exemple parlant : l'architecte, particulièrement perfectionniste, travailla à ses maquettes jusqu'à sa mort, car « *la connaissance archéologique, évoluant avec le temps, [l'obligeait] à une mise à jour permanente de son œuvre, sous peine d'en altérer l'exactitude*

²⁸⁵ PARET 1948.

²⁸⁶ Du moins la majorité du temps, car, comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre de la seconde partie de ce travail, à propos de la maquette d'une habitation lacustre de Charavines, il est possible que les deux cas de figure aient existé, avec des villages construits sur la terre ferme et d'autres à quelques mètres des rives.

²⁸⁷ C'est par exemple le cas à Apollonia d'Illyrie, où certains édifices de la zone restituée, présentés dans le second chapitre de la seconde partie de ce travail, sont encore en cours de fouilles.

et donc d'en remettre en cause la validité»²⁸⁸. Cette quête de perfection ne pouvait connaître malheureusement de fin, et occupa P. Bigot durant près des deux tiers de sa vie : il espérait transmettre son projet en héritage à ses collaborateurs, mais ceux-ci ne reprirent pas son œuvre après sa mort, tant l'ampleur de la tâche qu'il s'était fixée était démesurée.

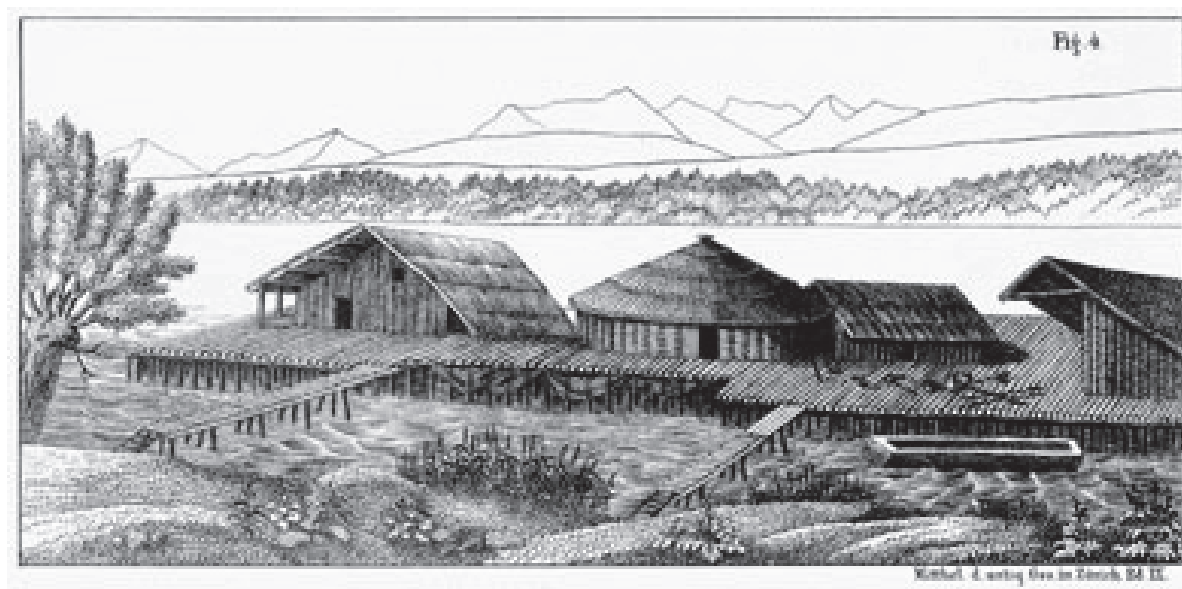


Fig. 198 : la première restitution d'une cité lacustre, réalisée par Ferdinand Keller en 1854.

1.2 - Une empreinte tenace dans les esprits, en particulier ceux du grand public

Mais, si la pérennité scientifique des restitutions archéologiques se révèle souvent limitée, il n'en va pas de même des images qu'elles peuvent laisser dans les esprits ; les exemples de réalisations, depuis longtemps dépassées et invalidées, mais auxquelles le grand public continue malgré tout à se référer, sont légions. Dans le cas des habitats lacustres évoqués précédemment, nombreux sont ceux qui, soixante-dix ans après qu'O. Paret a démontré qu'ils se trouvaient en majorité sur les berges des lacs, continuent d'imaginer de romantiques cités lacustres sur palafittes, si exotiques au milieu des lacs alpins. L'image a été, il faut le dire, très largement diffusée durant cent ans ; en effet, le gouvernement suisse utilisa les "peuples lacustres", en pleine unification du pays, comme symbole d'un passé, certes lointain, mais commun aux différentes communautés du pays, puisque des vestiges de villages lacustres furent mis au jour dans l'ensemble du pays²⁸⁹. Les restitutions des villages bâtis sur de grandes plateformes sur pilotis furent donc reproduites partout, depuis les cartes postales jusqu'aux pièces de monnaies. Il était difficile après cela d'essayer

²⁸⁸ ROYO 2006, p. 56.

²⁸⁹ KAESER 2000 et KAESER 2008.

d'imposer de nouvelles restitutions au grand public, sans se trouver confronté à quelques résistances de sa part.

Les responsables d'institutions archéologiques font également parfois de la résistance, refusant eux aussi de renoncer à des restitutions anciennes qui finissent elles-mêmes par acquérir un statut patrimonial. En Allemagne, au nord-ouest du lac de Constance, le musée en plein air d'Unteruhldingen (fig. 199), premier du genre, a été édifié entre 1922 et 1940²⁹⁰. Trois villages de différentes époques (Néolithique, Âge du bronze et Âge du fer) ont été restitués par l'« Association Palafittique d'Unteruhldingen », sous la direction du chef de l'atelier de modélisme de la ligue du Reich : ils ont été édifiés sur les eaux du lac et reliés à la terre ferme par de fines passerelles, selon la vision de l'époque. Cette restitution proposée par le musée, bien que devenue polémique, est cependant toujours défendue par ses responsables : ils estiment ainsi qu'elle demeure valide, malgré les travaux d'O. Paret et de ses pairs, car seuls les villages construits sur de grandes plateformes, loin des rives, ont été définitivement invalidés après les travaux de recherche des années 1940. Cependant, de nouvelles restitutions ont été ajoutées entre 1996 et 2007 au musée, et les nouveaux édifices ont tous été bâtis cette fois sur la terre ferme. Mais il serait probablement très difficile de renoncer à des restitutions qui font l'originalité et la popularité d'un site, d'autant plus qu'elles constituent les locaux mêmes du musée.



© Pfahlbauten Museum.

Fig. 199 : le musée d'Unteruhldingen, au nord-ouest du lac de Constance, en Allemagne :
une restitution d'une cité lacustre sur pilotis.

²⁹⁰ <http://www.pfahlbauten.eu/fr/le-musee-des-palafittes/promenade-virtuelle.html>



Fig. 200, 201 et 202: l'archéologue anglais Sir Arthur Evans (en haut, à gauche) et deux vues des restaurations et *anastyloses* qu'il fit réaliser dans les années 1900 à Cnossos (Crète) : une scène de taumachie à l'arrière d'une colonnade crétoise (en haut, à droite) et la fresque des dauphins, dans le *mégaron* de la reine (en bas).



© Heraklion museum.

Fig. 203, 203 bis et 203 ter : la nouvelle restitution de la fresque dite du "cueilleur de crocus" proposée par Nikolaos Platon dans les années 1950 (en haut, à gauche), les fragments de la fresque retrouvés par Sir Arthur Evans dans les années 1900 (en bas, à gauche) et la restitution originelle de la fresque (à droite).

Comme le déplorent à juste titre Micheline Van Effenterre et Michel Mastorakis, « *il y a de fausses images auxquelles le public tient. Des imaginations qui frôlent la falsification, mais dont l'opinion courante accepte qu'on les dénonce, pas qu'on y renonce !* »²⁹¹. Les deux archéologues évoquent ainsi dans leur ouvrage sur le site crétois de Cnossos le cas des fresques restaurées par les collaborateurs de l'archéologue anglais sir Arthur Evans (1851-1941, fig. 200), lors des fouilles et des travaux de restauration-restitution que mena ce dernier au début du XX^{ème} siècle dans les ruines du palais attribué au légendaire roi Minos (fig. 201 et 202). Les fresques furent à nouveau étudiées dans les années 1950 par l'archéologue grec Nikolaos Platon, alors conservateur du musée d'Héraklion. Ces recherches permirent alors de redécouvrir les peintures sous un jour tout à fait nouveau : le *prince cueilleur de crocus* s'est avéré être plus vraisemblablement un singe bleu gambadant dans les plantations royales de Cnossos (fig. 203, 203 bis et 203 ter). Le résultat de cette étude ne fut cependant présenté au public que sous la forme de petits panneaux placés aux côtés de chacune des fresques, toujours exposées sous la forme des restaurations datant des années 1900. Quant aux restaurations-restitutions menées sur le site même par Sir A. Evans, à grand renfort de béton, elles se sont révélées fausses pour certaines d'entre elles, mais s'avèrent encore plus problématiques que les fresques du musée d'Héraklion : en effet, réalisées au milieu et à partir des vestiges eux-mêmes, elles empêchent désormais les archéologues de mener de nouvelles fouilles sur les lieux. Toutefois, il est difficile d'imaginer également que les responsables du site décident un jour de les supprimer : tout d'abord parce que cela risquerait d'endommager gravement les vestiges eux-mêmes, mais aussi, une nouvelle fois, parce que le grand public connaît bien désormais ces restaurations-restitutions, présentes depuis près de cent dix ans à Cnossos et très largement diffusées, et serait donc particulièrement déçu de ne plus les trouver sur place.

Certaines œuvres de fictions historiques, aussi bien littéraires que cinématographiques, réalisées uniquement pour servir de distractions et où les anachronismes constituent le principal ressort comique ou horrifique, laissent également des traces tenaces dans les esprits : combien de personnes, en effet, pensent encore qu'hommes et dinosaures ont un jour cohabité sur la Terre, par la faute de dessins-animés tel que *The Flintstones (Les Pierrafeu)* ou d'un film comme *One million years B.C. (Un million d'années avant J.-C.)*²⁹² ? Réalisée en 1966, remake d'un film de 1940, cette fiction "préhistorique", qui doit en grande partie son succès à son actrice principale, l'américaine Raquel Welch, présente un anachronisme dès son titre :

²⁹¹ VAN EFFENTERRE et MASTORAKIS 1991.

²⁹² *One million years B.C.*, Fiction "préhistorique" (1h20), Réalisation Don Chaffey, Grande-Bretagne, 1966.

celui-ci situe l'action un million d'années avant notre ère, une époque à laquelle les dinosaures ont disparu depuis déjà soixante-quatre millions d'années et où l'évolution de la lignée humaine n'est encore qu'au stade de *l'Homo erectus* (l'Homme moderne, ou *Homo sapiens sapiens*, n'apparaissant que vers 40 000 avant notre ère). Quant au film en lui-même, la Préhistoire évoquée ne semble au final qu'un vague prétexte pour montrer de jolies filles, vêtues de bikinis en fourrure et pourchassées par de "monstrueux" dinosaures (dont de féroces diplodocus carnivores), de la même manière que bien des péplums réalisés à la même époque servaient souvent uniquement à mettre en scène d'anciens champions de bodybuilding en tuniques courtes. Bien sûr, cet exemple d'anachronisme est particulièrement flagrant pour qui possède un minimum de culture générale. Cependant, il démontre une nouvelle fois jusqu'où producteurs et réalisateurs peuvent aller pour attirer les spectateurs dans les salles, et dans ce cas, des anachronismes moins évidents à déceler ne représentent pas à leurs yeux des obstacles très importants. Leur excuse sera alors toujours la même, à savoir qu'ils font ces films pour amuser le public, et non pas pour l'instruire, sans se soucier du fait qu'ils ancreront durablement dans les esprits de ce public des images historiquement fausses.



© Hammer Film Production.

© Hammer Film Production.

Fig. 204 et 205 : *One million years B.C.* (Un million d'années avant J.-C., 1966) ou la Préhistoire vue par Hollywood, dans les années 1960 : de terribles dinosaures mangeurs d'hommes et de jolies filles vêtues de bikini en fourrures.

L'anecdote cinématographique suivante, tirée de l'ouvrage de C. Aziza, est une belle illustration de cette pratique : « *Cela se passe en 1955, en Égypte. La guerre est finie, Hollywood s'est relancé dans la superproduction à l'antique avec Samson et Dalila, de Cecil Blount DeMille, en 1949. Le réalisateur Howard Hawks a décidé de raconter, dans La Terre des Pharaons²⁹³, la construction de la première pyramide. Est-ce celle de Saqqarah, sous le règne de Djéser, vers 2660-2650, ou celle de Gizeh, la première des grandes pyramides, sous le règne de Chéops, vers 2570-2560 ? Peu importe : l'histoire se passe au III^{ème} millénaire avant notre ère. [...] Passons sur les difficultés inhérentes à ce genre de production : les figurants (Nasser a prêté l'armée égyptienne), les dialogues (comment parlait un pharaon s'adressant à ses ouvriers ?) et arrivons à nos moutons qui sont en fait des chameaux ! Pour toute l'équipe, un film sur l'Égypte ne se conçoit pas sans chevaux ni sans chameaux. Noël Howard a le pénible devoir de dire à Hawks la triste vérité : « À l'époque où les pharaons construisaient des pyramides, les chevaux n'existaient pas en Égypte. » Il poursuit : « Hawks posa sur moi son regard bleu pâle, un mélange d'incrédulité et d'une infinie tristesse. Il avait l'air d'un enfant à qui l'on vient de casser ses jouets. » Howard donne alors au malheureux réalisateur le coup de grâce : « Même chose pour les chameaux. » Hawks se tourne alors vers lui : « Je vous propose un marché. J'abandonne les chevaux. Mais, Noël, pour l'amour de Dieu, laissez-moi les chameaux. » L'affaire s'envenime. Howard explique que les chameaux ont été introduits par les Perses en Égypte vers le VIII^{ème} siècle, soit environ deux mille ans après l'Histoire que raconte le film. Hawks, la mort dans l'âme, est obligé de télégraphier au producteur Jack Warner qu'il n'y aura pas de chameaux. Réponse immédiate et furibarde : « Je veux des chameaux. » On s'incline et le film commence bien par un défilé de chameaux ! Moralité : pour un spectateur américain - et, sans doute, européen - des années 1950 (et d'encore aujourd'hui probablement) tout film sur l'Égypte doit comporter des chameaux... »²⁹⁴ (fig. 206).*

Il existe ainsi une règle d'or pour les producteurs et les réalisateurs, qui est de ne jamais dérouter le spectateur en lui donnant à voir autre chose que ce à quoi il s'attend : « *le Vraisemblable l'emporte sur le Vrai. Mais qu'est-ce que le Vraisemblable au cinéma ? C'est tout simplement les images que le spectateur a dans la tête* »²⁹⁵. Pour la majeure partie du grand public, une légende comme celle du Graal est vécue comme médiévale, alors qu'en réalité elle

²⁹³ *Land of the Pharaohs*, Fiction historique (1h46), Réalisation Howard Hawks, USA.

²⁹⁴ AZIZA 2009, p. 21-22.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 21.

prend naissance durant la basse Antiquité, mais, « *pour des raisons qui tiennent, en gros, à ce que les écrivains qui en ont fait le récit, à commencer par Chrétien de Troyes, sont des écrivains médiévaux* »²⁹⁶, les protagonistes de cette légende ont été assimilés à des chevaliers médiévaux, comme il était habituel de le faire à une époque où toute référence à des éléments païens était proscrite. L'habitude a été prise ensuite de représenter la légende arthurienne dans un contexte définitivement médiéval, que ce soit sur le plan vestimentaire, social ou autre, alors que le contexte historique du récit restait, lui, antique : « *Seul, il y a peu, le film d'Antoine Fuqua, Le roi Arthur (2005, États-Unis)*²⁹⁷, s'est risqué, avec des moyens limités, à replacer Arthur et ses chevaliers dans le contexte historique qui est celui du départ des Romains de Bretagne, en brochant largement sur un fait historique : des Sarmates ont été envoyés en Bretagne, dès leur jeunesse, pour servir d'otages à Rome. Ces cavaliers d'élite sont parfois devenus des auxiliaires romains. Le film est excellent mais n'a pas eu un grand succès, tant il est vrai que l'imagerie médiévale l'emporte »²⁹⁸. Le roi Arthur est ainsi restitué par A. Fuqua sous les traits de l'officier romain d'origine celte Lucius Artorius Castus (fig. 207), envoyé en Bretagne par l'empereur Marc Aurèle. Il y renouera avec ses origines, désertant l'armée romaine pour se ranger aux côtés des Pictes (fig. 208) menés par Merlin et confrontés aux invasions saxonnes, après avoir résisté pendant des siècles à l'occupation romaine. Malgré les efforts du réalisateur pour replacer son récit dans un contexte historique véridique, le film ne connaît pas un grand succès. Comme le démontre cet exemple cinématographique, aller à rebours des images que le grand public a déjà en tête, même pour rétablir une vérité historique, c'est s'exposer le plus souvent à un échec.



Les images, plus encore que les mots, laissent dans les esprits des empreintes durables qu'il est ensuite très difficile d'effacer une fois qu'elles ont été adoptées par le grand public, mais aussi par les différents acteurs de l'Archéologie : c'est là le pouvoir à double tranchant des restitutions archéologiques qui permettent à la fois de transmettre et d'intégrer rapidement et facilement les résultats des recherches archéologiques, mais qui, une fois intégrées, restent durablement, voire définitivement dans les mémoires et ce d'autant plus si les anciennes restitutions s'avèrent beaucoup plus "séduisantes" que les nouvelles proposées.

²⁹⁶ AZIZA 2009, p. 21.

²⁹⁷ *King Arthur*, Fiction historique (2h22), Réalisation Antoine Fuqua, USA.

²⁹⁸ AZIZA 2009, p. 21.

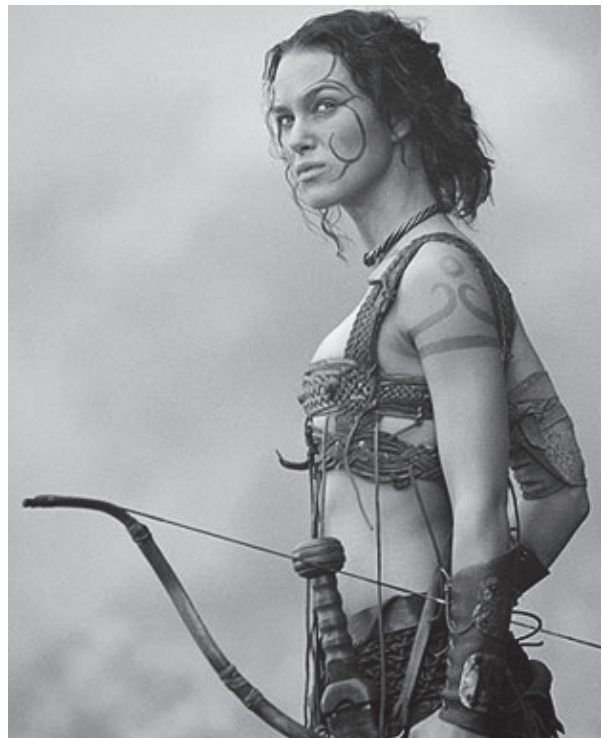


© Pathé Distribution.

Fig. 206 : Aujourd'hui encore, un film se déroulant dans l'Égypte antique ne se conçoit toujours pas sans un chameau d'Arabie, ou dromadaire (à une bosse), comme ici dans le film *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2001), avec l'acteur Gérard Depardieu.



© Touchstone Pictures.



© Touchstone Pictures.

Fig. 207 et 208 : *King Arthur* (*Le roi Arthur*, 2004), d'Antoine Fuqua, est le premier film à replacé la légende arthurienne dans le contexte antique du II^{ème} siècle de notre ère : Lucius Artorius Castus, dit Arthur, est un officier romain d'origine celte et Guenièvre, la fille d'un chef picte nommé Merlin.

2 - La subjectivité du vulgarisateur

Une restitution visuelle devrait, dans l'idéal, se fonder sur des choix et des décisions totalement objectives sur le plan scientifique : elle devrait ainsi être totalement exempte du moindre élément dicté par l'époque à laquelle elle est réalisée, qu'il soit technique, politique, psychologique, esthétique ou encore sociologique. Ces critères sont tellement nombreux à prendre en compte (d'autant qu'ils se multiplient en fonction de la complexité du sujet traité), qu'il ne peut s'agir que d'un vœu pieu. En réalité, l'auteur d'une restitution, qu'il soit archéologue ou historien, ne peut jamais s'affranchir totalement de son époque et de son vécu : qu'il le veuille ou non, il intègre toujours à son travail des éléments personnels qui altèrent, de manière plus ou moins perceptible, la réalité archéologique et historique de l'objet ou de l'évènement restitué. La mise en image de l'Histoire se révèle ainsi être toujours un miroir du présent. Cependant, les altérations du passé, générées par le prisme déformant du présent, peuvent également être parfaitement volontaires, dans l'objectif assumé d'en tirer bénéfice sur le plan idéologique ou politique.

2.1 - Une subjectivité inconsciente, reflet du temps présent et du vécu du vulgarisateur

Nous avons tous des idées préconçues sur le passé, des images préétablies de l'Histoire. Elles nous viennent de notre éducation et de notre culture : des livres, des bande-dessinées, des magazines que nous avons pu lire étant jeunes, mais aussi des dessins-animés et des films que nous avons vus au cinéma et à la télévision, et qui sont autant d'éléments qui restent gravés en nous, le plus souvent de manière totalement inconsciente. C'est une réalité à laquelle n'échappent pas ceux qui tentent de vulgariser l'Archéologie et l'Histoire, même lorsqu'il s'agit désormais de spécialistes reconnus dans leur domaine. L'angle de vue choisi, le ton donné, les couleurs adoptées ou les attitudes attribuées sont rarement neutres dans une restitution. Le choix de la technique employée et des sources utilisées est lui-même dicté par cette subjectivité de l'auteur.



© Bibliothèque Nationale de France.



© Réunion des Musées Nationaux.

Fig. 209, 210 et 211 : *La bataille de Bouvines* (1214), restituée à différentes époques : en 1375, par un enlumineur anonyme (en haut, à gauche), en 1827, par le peintre Joseph Vernet (*Galerie des batailles*, château de Versailles, en bas), et en couverture du *Petit journal illustré*, en 1914 (en haut, à droite).

L'exemple traité par Annie Duprat, dans son article *L'enquête iconographique : hypothèses, méthodes, objectifs. La bataille de Bouvines*²⁹⁹, est une parfaite illustration de ce problème. Pour éclairer son propos, l'historienne a choisi d'analyser un corpus composé de quatre restitutions iconographiques d'un grand « *mythe fondateur national* », la bataille de Bouvines (27 juillet 1214)³⁰⁰. L'événement, la victoire "quasi-miraculeuse"³⁰¹ des troupes du roi de France Philippe-

²⁹⁹ DUPRAT 2008, p. 106-116.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 106.

³⁰¹ La bataille s'est déroulée un dimanche, qui est normalement jour de trêve, et la victoire de l'armée française qui était passée outre cet interdit religieux, fut perçue comme le signe d'une volonté divine.

Auguste, pourtant très inférieures en nombre, sur une coalition venue des quatre coins de l'Europe et menée par l'empereur Otton IV (le roi d'Angleterre, Jean sans Terre, finançait la coalition mais était absent du terrain), a été traité à de très nombreuses reprises au cours des siècles. Il est intéressant de constater la multiplicité des représentations de cet événement. En effet, selon les époques et les illustrateurs, il a été traité sous des angles totalement différents, en fonction de la perception que l'on avait alors de l'évènement. Comme le note l'historienne, « *chaque image [...] est une façon de penser le réel et, de ce fait, renvoie à l'imaginaire de la société qui l'a produite* »³⁰². La première image sélectionnée par A. Duprat pour son article est une enluminure réalisée vers 1375 (fig. 209), pour illustrer les *Grandes Chroniques de France*, un ouvrage commandé par le roi de France Charles V (1338-1364-1380) ; l'auteur, anonyme, a restitué les deux armées face à face en représentant au premier plan les deux principaux protagonistes de la bataille, Philippe-Auguste, reconnaissable à son vêtement recouvert de fleurs de lys, et Otton IV, avec son bouclier orné d'un aigle, tandis que les soldats ne sont que suggérés au second plan. L'accent est donc mis sur l'affrontement entre les deux monarques, comme s'il ne s'agissait que d'un simple duel, ce qui est bien loin de la réalité, « *puisque Bouvines a été une bataille longue et cruelle* »³⁰³. C'est cependant l'image qui perdura durant plusieurs siècles et il faudra attendre près de trois cent ans et une gravure de Mathias Mérian l'Ancien, dans la *Chronique historique* de Johann-Ludwig Gottfried (vers 1630), pour que la bataille de Bouvines soit restituée comme un événement d'une très grande violence. Réalisée durant la guerre de Trente ans (1618-1648), le style de la gravure est marqué par les guerres qui ravagent alors l'Europe : le graveur a suggéré les nombreux soldats en présence en représentant une armée de pointes de lances dressées dans le ciel, tandis qu'au premier plan les victimes déjà tombées se mêlent aux chevaux. Le tableau réalisé par Joseph Vernet, en 1827 (fig. 210), est bien différent : le peintre, qui travaille pour le Conseil d'Etat, représente en effet la veille de la bataille, et non pas le combat lui-même, et le moment où Philippe-Auguste entouré de ses barons, déposant sa couronne sur un autel près de lui, leur demande de désigner celui qui sera le plus digne de les diriger durant le combat. Aucun ne se désigne et tous choisissent de l'acclamer, donnant ainsi au roi leur assentiment. Bien qu'il n'ait pas été peint dans cet objectif, le tableau est récupéré trois ans plus tard par le nouveau roi de France Louis-Philippe, afin d'orner sa *Galerie des batailles* qu'il vient d'inaugurer au château de Versailles : pour le "roi des barricades", surnommé ainsi parce que c'est grâce à la volonté du peuple qu'il est parvenu à restaurer la monarchie en France en 1830, mettre en avant ce précédent illustre d'un monarque désigné par le peuple, constitue un rappel de sa

³⁰² DUPRAT 2008, p. 107.

³⁰³ *Ibidem*, p. 110.

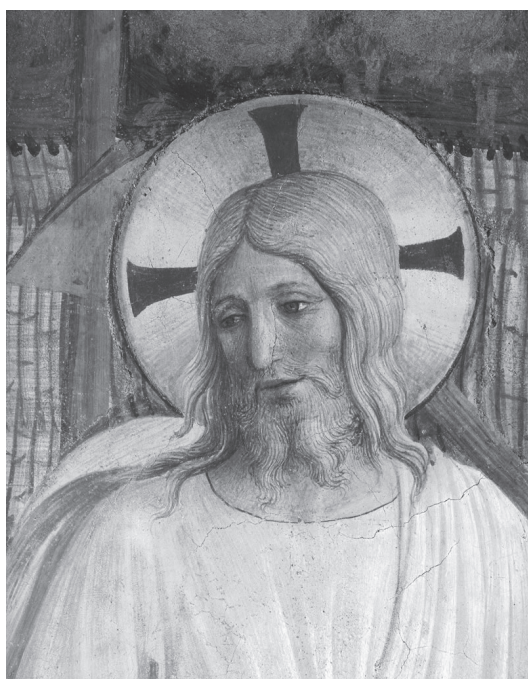
propre désignation. Enfin, le dernier exemple est tiré du *Petit journal illustré*, un quotidien populaire de grande diffusion, daté du 27 juillet 1914, qui célèbre le sept centième anniversaire de la bataille de Bouvines (fig. 211). Réalisé quelques semaines seulement avant le déclenchement de la première guerre mondiale, le dessin est dominé par la figure de Philippe-Auguste qui occupe le centre de l'image, couvert de fleurs de lys, symbole de la France éternelle. La représentation, bien qu'exempte de la moindre trace de sang, est violente, avec les corps entremêlés de soldats en combat singulier au premier plan. Ainsi, « *ces regards croisés sur un même évènement en disent davantage sur les moments de l'Histoire qui les ont produits que sur l'évènement lui-même. Le surgissement ou l'effacement des corps, l'accent mis sur les rois en présence ou sur les soldats des milices, la présence ou l'absence des rites religieux sont des indices des évolutions culturelle à l'œuvre d'un siècle à l'autre* »³⁰⁴.

L'aspect physique de certaines grandes figures historiques dont on ne possède pas le moindre portrait contemporain ni même une description écrite, l'organisation sociale de civilisations disparues et qui n'ont pas laissé de trace écrite, sont autant de mystères que nous a laissés le passé et de vides impossibles à combler. Pourtant, malgré l'absence totale de tout élément concret sur lequel se fonder, les artistes occidentaux ont par exemple représenté les différents prophètes de l'Ancien et du Nouveau Testament à travers des milliers d'œuvres. À l'époque médiévale, l'Art européen était même presque uniquement dédié à cet objet. Parmi ces personnages, Jésus de Nazareth est probablement la figure historique ayant fait l'objet du plus grand nombre de représentations depuis deux millénaires. Alors que son véritable aspect physique demeure toujours totalement inconnu, les artistes lui ont imaginé, durant ces vingt derniers siècles, des centaines de visages ; avec un christianisme présent sur les cinq continents, Jésus de Nazareth né sur le territoire de l'actuelle Palestine, a ainsi été représenté, tour à tour, sous les traits d'un européen blond aux yeux bleus (fig. 212), d'un africain à la peau d'ébène, d'un asiatique aux yeux bridés, d'un homme imberbe ou barbu, séduisant ou laid, en fonction des époques, des lieux et des messages théologiques. Le désir de restituer son véritable visage s'est pourtant développé dès l'époque médiévale et des portraits qualifiés de contemporains sont alors "miraculeusement" apparus³⁰⁵. Aujourd'hui encore, les scientifiques tentent en s'appuyant désormais sur les dernières techniques du XXI^{ème} siècle, de proposer un portrait plus "véridique" du personnage, comme par exemple en 2001, à l'occasion de

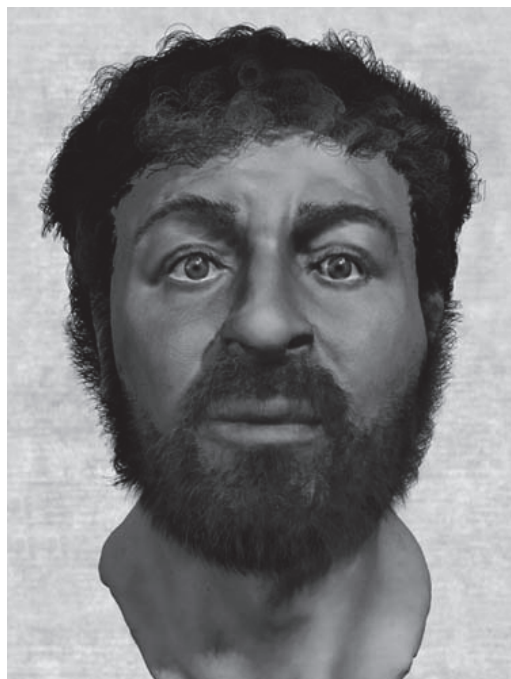
³⁰⁴ DUPRAT 2008, p. 116.

³⁰⁵ Comme nous l'avons déjà évoqué dans la première partie de ce travail.

la réalisation du documentaire britannique *Son of God* (*Fils de Dieu*, fig. 213)³⁰⁶, ou cette année dans *The real face of Jesus ?* (*Le vrai visage de Jésus ?*)³⁰⁷, un documentaire américain fondé sur la restitution très *high-tech* d'un portrait de Jésus de Nazareth à partir du Saint-Suaire de Turin (dont l'authenticité est pourtant plus que douteuse). Ces tentatives ne sont finalement pas plus rationnelles que les représentations médiévales ou renaissantes, puisqu'elles ne sont pas plus fondées sur des éléments concrets qu'à ces époques. Ces nouvelles restitutions demeurent avant tout des projections des images mentales que leurs auteurs se sont forgées de Jésus de Nazareth depuis leur enfance, et dont ils cautionnent désormais la véracité par un recours aux techniques informatiques, tandis que leurs ancêtres médiévaux les fondaient sur des miracles.



© Museo Nazionale di San Marco.



© BBC One.

Fig. 212 et 213 : Deux représentations de Jésus de Nazareth : un détail de la fresque *Noli me tangere* (*Ne me touche pas*, vers 1450), de Fra Angelico (*Museo Nazionale di San Marco*, Florence, Italie), et une restitution virtuelle réalisée pour *Son of God* (*Fils de Dieu*), un documentaire diffusé sur la chaîne anglaise BBC One.

L'organisation sociale de sociétés très anciennes, pour lesquelles nous ne possédons aucun document écrit, ont été abondamment traitées et restituées visuellement au cours de ces derniers siècles : les seuls vestiges sur lesquels s'appuyer n'étaient pourtant généralement que des ossements, dont il n'était même pas toujours évident qu'ils aient été féminins ou masculins. Dans son ouvrage *La femme des origines : images de la femme dans la préhistoire occidentale*³⁰⁸, Claudine Cohen

³⁰⁶ *Son of God*, Documentaire (50 min), Réalisation Jean-Claude Bragand, Production BBC One, Grande-Bretagne.

³⁰⁷ *The real face of Jesus ?*, Documentaire (1h40), Production History Channel, USA.

³⁰⁸ COHEN 2003.

dénonce ainsi les attributions arbitraires à un sexe ou à un autre, lorsque celui-ci était impossible à déterminer, qui furent proposés par les archéologues du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème} siècle, en fonction du contenu des sépultures : si celles-ci contenaient des armes, ou tout autre outil à forte connotation masculine dans la société d'alors, il s'agissait d'un homme ; si elles contenaient des bijoux ou d'autres objets perçus comme féminins, il s'agissait d'une femme. La répartition des tâches entre hommes et femmes a ensuite été élaborée, en fonction de ces découvertes : aux hommes, la chasse, la fabrication des outils et l'élaboration des œuvres d'art ; aux femmes, la cuisine et l'éducation des enfants. Les images proposées de ces sociétés ne sont finalement, comme l'a démontré C. Cohen, que le reflet de la société et du milieu bourgeois dans laquelle évoluaient les archéologues de cette époque. Si dans les années 1970 les mouvements féministes occidentaux réclament la remise en question de ces travaux anciens, rien ne peut démontrer qu'ils soient moins valides que les nouvelles représentations alors proposées : face à de telles questions, auxquelles nous ne pourrions probablement jamais fournir de réponses, la neutralité reste peut-être l'attitude idéale.

Cependant, la neutralité n'est pas si facile à adopter, tant la tentation est parfois grande de diffuser volontairement, au travers des restitutions visuelles du passé, des messages idéologiques ou politiques sur notre société contemporaine. La nécessaire objectivité du vulgarisateur est alors mise à mal, et les pires dérives et récupérations de notre patrimoine archéologique et historiques deviennent alors possibles.

2.2 - Une subjectivité parfaitement assumée : les dérives et récupérations idéologiques et politiques de la restitution archéologique et historique

Depuis toujours, le passé et ses représentations ont été instrumentalisés par le pouvoir : outil au service du prince, l'Histoire a constamment été utilisée, déformée, altérée, corrompue, en fonction des besoins et des objectifs à atteindre. Bien sûr, les petites "tricheries" qui témoignent simplement le plus souvent d'un orgueil et d'un ego démesuré, sont légions et souvent sans grande gravité, mais d'autres manipulations beaucoup plus sérieuses parsèment également notre Histoire : généralement elles sont le fait des régimes politiques les plus totalitaires, mais pas seulement. La tentation d'intégrer aux restitutions du passé des messages idéologiques et politiques présents est malheureusement commune, et n'est pas réservée qu'aux pires tyrans.



© Réunion des Musées Nationaux.



© Réunion des Musées Nationaux.

Fig. 214 et 215 : *Bonaparte franchissant le col du Grand-Saint-Bernard* (1800) et *Le sacre de Napoléon I^{er} et le couronnement de l'impératrice Joséphine* (détail, 1806), par Jacques-Louis David (Château de Malmaison et Musée du Louvre).

Tout comme nous utiliserions aujourd'hui le logiciel « Photoshop » pour améliorer nos photos de vacances, beaucoup de monarques, ou aspirants à l'être, ont mis en scène leur vie et celles de leurs ancêtres à travers des restitutions visuelles de leurs "prouesses", dans le but de construire leur légende ; ce sont là des représentations rarement conformes à la vérité des faits. Nous pourrions ainsi citer comme exemple le cas du tableau de J.-L. David représentant *Bonaparte franchissant le col du Grand-Saint-Bernard* (1800, fig. 214) : l'image du futur empereur, maîtrisant son cheval en train de se cabrer, vêtu de l'uniforme de général en chef et coiffé d'un bicorne galonné d'or, le vent s'engouffrant dans les plis de son manteau, est connue de tous. En vérité, Napoléon Bonaparte chevauchait une simple mule (comme le représentera Paul Delaroche, en 1848), mais l'image n'aurait sans doute pas été à la hauteur de la légende qu'il souhaitait alors se forger. Archétype du portrait de propagande, réalisé en cinq exemplaires, cette représentation de Bonaparte s'inspire du portrait équestre de tradition antique, qui est principalement dévolu à la glorification du pouvoir. Second exemple d'une restitution historique "déformée volontairement" au cours du règne de Bonaparte, le tableau représentant *Le sacre de Napoléon I^{er} et le couronnement de l'impératrice Joséphine* (1806, fig. 215), célébré le 2 décembre 1804, lui aussi peint par J.-L. David : la mère de l'empereur fut en fait rajoutée à la scène par David, puisque fâchée avec son fils au moment de l'évènement, elle était en réalité absente. La réconciliation entre la mère et le fils fut donc "scellée" deux ans plus tard, par la restitution en image de la cérémonie, mettant Maria Letizia Bonaparte à l'honneur, en majesté au centre de la composition.

Des petits mensonges avec la réalité historique aux véritables manipulations, il n'y a souvent qu'un pas. Les travaux menés en Irak, dans les années 1990, sur le site de la mythique cité de Babylone, sous la houlette du dictateur Saddam Hussein, sont probablement l'un des cas les plus graves de ces vingt dernières années de récupération politique et idéologique de l'Archéologie et de l'Histoire. Le despote irakien a ainsi fait totalement reconstituer l'antique cité de Babylone, *in situ*, dans l'objectif de faire de l'Irak un pays incontournable du tourisme à vocation culturelle, à l'image de l'Égypte. Les travaux, bien que placés sous la direction d'archéologues irakiens spécialistes de la culture mésopotamienne³⁰⁹, ont été réalisés à la va-vite : le but pour S. Hussein était avant tout d'édifier un site très spectaculaire sur le plan visuel, afin d'y faire venir de nombreux touristes. En plus de la restitution de la ville, S. Hussein a fait placer dans les édifices

³⁰⁹ FARCHAKH-BAJJALY 2008.

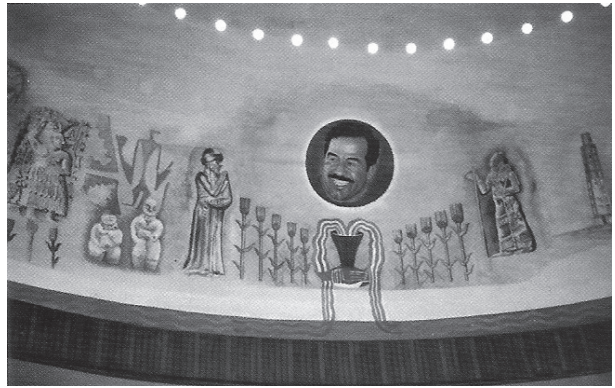


Fig. 216, 217, 218 et 219 : Babylone reconstituée : une brique estampée, signalant que la reconstitution est l'œuvre du président Saddam Hussein (en haut, à gauche), une fresque représentant ce dernier, entouré des plus grands rois babyloniens (en haut, à droite), le palais du dictateur dominant la cité (au centre), et des soldats américains visitant la ville en 2003 (en bas).

restitués des briques de fondation, à la manière des souverains mésopotamiens lorsqu'ils faisaient restaurer les édifices de leurs ancêtres³¹⁰, portant l'inscription suivante : « *Sous le président Saddam Hussein, toute Babylone a été reconstruite en trois étapes. De Nabuchodonosor à Saddam Hussein, Babylone revit à nouveau* » (fig. 216). Il s'est également fait représenter sur des fresques ornant les bâtiments (fig. 217), au milieu des plus grands souverains du passé, et enfin a fait édifier son palais personnel sur une petite colline dominant la ville (fig. 218) : le message véhiculé par cette (pseudo-)restitution de Babylone ne pouvait être plus clair, le président s'autoproclamant héritier incontestable des monarques babyloniens. L'ironie de cette histoire est que, finalement, les premiers "touristes" étrangers à avoir visité la cité ont été les soldats américains en 2003 (fig. 197 et 219), après la chute du régime irakien et l'exécution de S. Hussein. Avant lui, Adolph Hitler et le régime nazi avaient eux aussi misé sur l'Archéologie et les représentations qu'ils pouvaient en tirer pour appuyer leurs thèses idéologiques et la politique expansionniste de l'Allemagne : les discours sur la supériorité innée de l'Homme germanique furent véhiculés à grand renfort de portraits restitués des "ancêtres" du peuple allemand. Les vestiges et les documents furent souvent manipulés et falsifiés, dans l'objectif de servir les démonstrations proposés par les archéologues au service du III^{ème} Reich³¹¹.

Les dérives et récupérations idéologiques et politiques du passé ne sont pas qu'une prérogative des régimes totalitaires. Le cinéma, encore une fois, est actuellement le média privilégié par beaucoup pour faire passer leurs thèses et messages. Les films historiques n'échappent pas à la règle et un grand nombre d'entre eux, à travers l'évocation visuelle d'un événement ancien, véhiculent des discours sur notre société actuelle. La réalité archéologique et historique se voit alors déformée, non pas pour simplifier l'intrigue et/ou amuser le public, mais pour mieux s'accorder aux propos du réalisateur. La Passion du Christ est un sujet qui a inspiré bon nombre d'auteurs depuis la naissance du cinéma. Ainsi, rien qu'entre 1897 et 1900, ce ne sont pas moins de sept *Passion[s]* qui ont été tournées, sur la petite vingtaine de films d'inspiration antique réalisés durant cette période. Le genre, malgré les commentaires, voire même les violentes polémiques qu'il déclenche à chaque nouvelle sortie, a toujours connu le même succès depuis cette époque. L'un des derniers en date est la

³¹⁰ Comme nous avons pu l'évoquer dans la première partie de ce travail.

³¹¹ LEGENDRE 2007.



© Icon Productions.

Fig. 220 : la *Passion du Christ* (2004), de Mel Gibson.



© Icon Productions.

Fig. 221 : *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson.

version réalisée par l'acteur et réalisateur australien Mel Gibson, en 2004 (fig. 220)³¹². D'une violence extrême, aussi bien sur la forme que sur le fond, le film a ainsi été à l'origine de polémiques tout aussi violentes : outre la complaisance avec laquelle le réalisateur a restitué certains passages des dernières heures de Jésus de Nazareth, notamment une scène de flagellation particulièrement longue et réaliste, il lui a été reproché un antisémitisme nauséabond, mais parfaitement assumé par M. Gibson connu pour son catholicisme intégriste. Évidemment, le film reste une œuvre "artistique" et il est normal que son réalisateur ait intégré sa propre vision de l'évènement. Il est cependant regrettable que le soin apporté au vraisemblable de la restitution (les acteurs s'expriment, par exemple, en latin et en araméen tout au long du film) serve un tel message.

Deux ans plus tard, le même M. Gibson réalise un nouveau film historique, *Apocalypto* (fig. 221)³¹³, dont l'action est cette fois située dans l'Amérique centrale précolombienne. Le réalisateur y met en scène les dernières heures du peuple maya que la soif de sang aura probablement conduit à sa perte : au-delà de la simple restitution historique, le film est avant tout une dénonciation des motivations financières qui ont conduit les Etats-Unis à se lancer dans plusieurs conflits au Proche-Orient. Comme dans son film précédent, l'acteur-réalisateur australien a poussé l'authenticité jusqu'à faire parler ses acteurs dans le dialecte amérindien local, le *yucatèque*, tout en mélangeant cependant allégrement les références aux différentes civilisations préhispaniques, et en restituant l'arrivée des Espagnols durant les toutes dernières minutes du film, alors que ceux-ci n'ont débarqué en Amérique que près de trois cents ans après la disparition de la civilisation maya, ce qu'ont déploré la plupart des spécialistes du sujet. Enfin, M. Gibson a été à nouveau taxé de racisme lors de la sortie du film, car les descendants des Mayas avaient jugé que leurs ancêtres y étaient présentés comme des sauvages assoiffés de sang, avec des piercings en os, et vivant pour la plupart d'entre eux au beau milieu de la jungle.

Le pouvoir des images se révèle à nouveau à double tranchant : l'Histoire peut être restituée visuellement pour le meilleur comme le pire, en permettant à la fois de transmettre de nombreuses connaissances sur notre patrimoine, mais aussi de véhiculer les pires idéologies. Les restitutions visuelles archéologiques et historiques, à la fois mises en scène du passé et reflets des préoccupations du présent, ne peuvent que rarement présenter une image

³¹² *The Passion of the Christ*, Fiction historique (2h07), Réalisation Mel Gibson, USA.

³¹³ *Apocalypto*, Fiction historique (2h12), Réalisation Mel Gibson, USA.

totallement neutre et objective des sociétés anciennes. À l'exception de reconstitutions très dépouillées d'architectures ou d'objets mis au jour lors des fouilles (comme une céramique, par exemple), qui seraient représentés hors de tout contexte, dès qu'une restitution devient un tant soit peu complexe, dès que l'on tente de l'animer pour la rendre plus attrayante pour le grand public, elle véhicule alors un ou des messages dont le vulgarisateur doit être conscient. Aux mains de personnages malintentionnés, la restitution archéologique et historique peut malheureusement très vite devenir un outil de propagande politique et idéologique extrêmement efficace. Il ne faut pas non plus négliger l'impact des restitutions cinématographiques et les images négatives qu'elles peuvent véhiculer : l'imaginaire historique collectif se construit désormais plus à travers le cinéma qu'à travers les livres.



Penser que l'on pourra un jour produire une image parfaite du passé semble donc être une pure illusion. Une seule nouvelle découverte suffit parfois à faire s'écrouler toute une hypothèse et vient soudainement invalider le fruit de longs mois ou d'années de recherches pour la restituer visuellement. La transmission de nouvelles représentations du passé se voit souvent freinée par le souvenir des précédentes. De plus, il existe toujours des vides, des inconnues, qui sont impossibles à combler. La restitution visuelle archéologique et historique a donc ses limites. Cependant, en avoir conscience est déjà un premier pas pour les dépasser, car malgré tout elle demeure toujours l'un des moyens les plus efficaces de la vulgarisation.



© Guédelon.

Fig. 222 : sur le chantier de Guédelon, la construction d'une voûte expliquée à un groupe de scolaires.

CHAPITRE II

LES ENJEUX SCIENTIFIQUES ET PÉDAGOGIQUES DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

Si la restitution archéologique et historique présente certaines limites qui ne peuvent être occultées, elle n'en reste pas moins un formidable moyen de diffuser au plus grand nombre les travaux des chercheurs et notre patrimoine en général. Aussi, ce chapitre sera consacré à établir un bilan, avant tout français, des différents enjeux qui demeurent encore à résoudre pour profiter pleinement de ce fabuleux outil qu'est la restitution visuelle.

Pour commencer, le premier enjeu à relever aujourd'hui par les archéologues et les historiens français est d'entamer une réflexion en profondeur sur la notion de vulgarisation : il est en effet important de dédramatiser cette dernière qui est encore très mal perçue par beaucoup de chercheurs. Il s'agit aussi de les encourager à concevoir des restitutions adaptées aux différents publics. Ensuite, le second enjeu à relever devra être de s'appliquer à concevoir des restitutions qui ne soient pas de simples illustrations des témoignages écrits, mais qui soient elles-mêmes porteuses de sens, et de les accompagner d'une justification qui témoigne d'une compréhension profonde du sujet présenté. Enfin, le dernier enjeu, et pas des moindres,

est à relever par l'ensemble du monde de l'Archéologie et de l'Histoire en France, et pas seulement les chercheurs universitaires : il concerne les moyens de diffusion des restitutions archéologiques et historiques scientifiques qui demeurent encore très insuffisants en France, ainsi que de leur conservation, qui en est encore à l'état embryonnaire.

1 - « *VulgarisationS* »³¹⁴

Un des premiers enjeux à relever par les archéologues et historiens français est la nécessité d'entamer une réflexion en profondeur sur la notion de vulgarisation et de l'intégrer à leur profession, comme un aboutissement logique de leurs travaux. Il est donc indispensable pour y parvenir de lutter contre les réticences d'un certain nombre de chercheurs qui refusent encore catégoriquement de diffuser le résultat de leurs recherches auprès du grand public. Ce rejet puise son origine dans une défiance face à la notion même de vulgarisation, une défiance qui doit cependant être surmontée, tant elle peut être préjudiciable à une transmission pertinente et efficace de notre patrimoine archéologique et historique au plus grand nombre. En effet, refuser d'assumer la pratique de la vulgarisation de l'Archéologie et de l'Histoire, c'est abandonner totalement cette tâche aux médias, avec les risques d'erreurs et d'imprécisions que cela implique. Ensuite, il est également nécessaire lors de chaque processus de création d'une restitution visuelle, de réaliser plusieurs versions de cette dernière. Il s'agit en effet d'encourager les chercheurs qui acceptent de diffuser leur travail sous la forme de restitutions visuelles de leurs hypothèses, à les adapter aux différents publics existants : il ne faut donc pas seulement qu'ils pensent à une seule vulgarisation du patrimoine archéologique et historique, mais à plusieurs vulgarisations.

1.1 - Lutter contre les réticences

Le terme de vulgarisation est encore extrêmement mal perçu par beaucoup de chercheurs : dans de nombreux esprits, il résonne comme un synonyme de dégradation ou de dévaluation des connaissances scientifiques et du travail de recherche. Pourtant, la définition de ce terme est très éloignée de ces notions, puisqu'une vulgarisation pertinente doit consister en une adaptation et non pas uniquement une simplification des connaissances. Malgré cela, beaucoup d'archéologues et d'historiens français rejettent en bloc la pratique de la vulgarisation scientifique, préférant se concentrer uniquement sur leurs travaux et laisser la diffusion des connaissances archéologiques et historiques aux médias. Le chercheur craint, parfois à juste titre, le regard de ses pairs, il a peur d'être marginalisé, d'être considéré comme « *n'étant pas sérieux ou recherchant le*

³¹⁴ AUBREE 2001, p. 14.

vedettariat»³¹⁵, s'il se risque à intervenir de lui-même pour présenter son travail au grand public. Il faut croire que l'érudit se consacrant uniquement à ses recherches, enfermé dans sa tour d'ivoire-laboratoire, est encore la seule image acceptable pour certains chercheurs.

Pourtant, transmettre le résultat de ses découvertes ne devrait pas être qu'une simple option, car l'Archéologie et l'Histoire sont des patrimoines qui appartiennent à tous, et ceux qui les étudient ont le devoir moral de les diffuser ensuite aux publics : comme l'analyse l'archéologue français Jean-Paul Demoule, « *Si la plupart des sociétés humaines entretiennent des archéologues, c'est pour répondre à trois sortes de besoins : a) la découverte et la conservation des traces matérielles du passé, du pollen préhistorique à la cathédrale gothique ; b) la reconstitution de l'histoire passée de chaque société présente ; c) la transmission de cette connaissance à l'ensemble de la société* »³¹⁶. Mais pour beaucoup d'archéologues et d'historiens, leur profession s'arrête aux deux premières tâches décrites par J.-P. Demoule. Pourtant, l'accumulation de connaissances, si elle ne débouche pas sur leur transmission, ne présente aucun intérêt : le chercheur ne doit pas être un collectionneur qui amasse pour lui-même des vestiges et des hypothèses sur le passé. Certains se contentent encore trop souvent d'une communication restreinte au strict minimum, c'est-à-dire composée de rapports écrits sur leurs découvertes et leurs hypothèses, accompagnés de plans et de photos de vestiges, qui se révèlent généralement accessibles seulement à leurs pairs, car, comme tous les domaines, l'Archéologie et l'Histoire possèdent un vocabulaire spécifique qu'un non-initié ne peut que rarement comprendre si on ne lui fournit pas un minimum d'explications. Aux acteurs des médias (journalistes, scénaristes, romanciers) de piocher ensuite dans ces ouvrages les éléments nécessaires à l'écriture d'articles de presses, de documentaires télévisuels ou de films, ou de rencontrer le chercheur pour construire leur sujet. Cependant, comme le note Martine Barrère, une ancienne chercheuse devenue journaliste scientifique, dans son article "Les principales difficultés dans la vulgarisation scientifique viennent du milieu scientifique lui-même"³¹⁷, les chercheurs, travaillant sur un sujet très pointu sont souvent incapables de « *replacer une recherche dans un ensemble* ». Lorsqu'on les interroge, il faut souvent les pousser pour qu'ils réussissent à replacer leur sujet dans un ensemble plus

³¹⁵ BARRERE 1985, p. 21.

³¹⁶ DEMOULE 2002, p. 232.

³¹⁷ BARRERE 1985, p. 19.

vaste et à expliquer l'importance de leurs recherches : les scientifiques veulent souvent « tout dire ». Le journaliste qui vulgarise choisit souvent, « dès le départ [...] ce qui doit rester dans la tête du lecteur, une idée, deux idées, trois idées maximum [car] il ne faut pas écraser le lecteur sous une masse d'informations sous prétexte qu'elles sont toutes importantes », mais « faire un choix suppose [aussi] que le journaliste ait compris l'ensemble des informations : c'est là que s'engage un duel parfois épique avec le scientifique. En effet, celui-ci n'a pas comme tâche [...] la diffusion des connaissances. La vulgarisation* scientifique ne fait pas partie actuellement du métier de chercheur. Par contre, il se sent responsable de la rigueur, de l'exactitude et de l'intégralité des informations scientifiques. D'où sa peur du journaliste qui veut simplifier, rendre attrayant ». Ainsi, nous nous trouvons face à cette situation paradoxale qui ne peut mener qu'à une impasse : celle d'une part encore importante de chercheurs qui ne souhaitent pas s'impliquer dans la vulgarisation de leur travaux et qui laissent donc cette tâche aux médias, tout en s'offusquant ensuite des méthodes (simplifications, oublis, anachronismes) de ces derniers qui dénaturent les résultats de leurs recherches, ce qui les conduit à refuser par la suite de communiquer à nouveau les résultats de leurs recherches. Que faire alors, face à une situation qui ressemble fortement à un cercle vicieux ?

Durant la préparation de ce travail, une étude a été lancée auprès des archéologues et des historiens, depuis les étudiants en licence jusqu'aux chercheurs expérimentés. Cette étude était constituée des questions suivantes : « quelle est votre définition personnelle de la restitution ? », « pensez-vous que la restitution soit utile à la recherche archéologique et à sa diffusion auprès du grand public ? » et « avez-vous déjà réalisé ou fait réaliser une restitution de vos travaux (ou le feriez-vous dans le futur) ? Comment et dans quel but ? ». Les résultats de cette étude ne peuvent malheureusement être publiés pour l'instant, le nombre de participants ayant été insuffisant : seuls soixante-dix questionnaires ont été recueillis, ce qui ne constitue pas un échantillon suffisant pour être exploitable. Néanmoins, il est possible d'en tirer déjà quelques enseignements. Tout d'abord, en réponse à la première question, les deux tiers des définitions sont généralement pertinentes, la plupart des personnes interrogées ayant saisi ce à quoi le terme de restitution faisait référence, même si rares sont ceux ayant donné une définition complète.

Seules une quinzaine de réponses ne sont pas claires, voire totalement hors-sujet³¹⁸. À la seconde question, la plupart des personnes interrogées ont répondu positivement aux deux sous-questions, bien qu'un grand nombre n'ait pu justifier leur réponse à la première sous-question (« *pensez-vous que la restitution soit utile à la recherche archéologique ?* »), alors que les justifications concernant l'utilité de la restitution dans la diffusion de la recherche archéologique semblent avoir été plus faciles à trouver. Quant à la dernière question, elle a reçu également un grand nombre de réponses positives, bien que les archéologues aient été plus nombreux à le faire que les historiens : la grande majorité des étudiants en Archéologie envisagent de recourir un jour à la restitution*, seuls ou avec l'aide d'un informaticien. C'est un bilan qui semble plutôt positif au premier abord, mais avec un peu de recul il apparaît finalement très mitigé : les personnes qui ont accepté de participer à cette étude étaient d'emblée intéressées par le thème de la restitution, et beaucoup d'archéologues et d'historiens sollicités n'ont jamais donné suite³¹⁹. La solution serait sans doute d'inclure progressivement dans le parcours de tout futur archéologue ou historien quelques heures de cours concernant l'Histoire de la vulgarisation scientifique et de ses méthodes, et plus particulièrement la restitution visuelle archéologique et historique. Mais cela impliquerait une volonté au plus haut niveau de rationaliser la diffusion de l'Archéologie et de l'Histoire, en incitant les futurs chercheurs à pratiquer eux-mêmes la vulgarisation de leurs travaux.

1.2 - S'adapter aux différents publics, sans les sous-estimer

L'un des enjeux majeurs de la vulgarisation archéologique et historique est donc que les archéologues et les historiens se décident à transmettre leurs travaux à tous les publics, sans en privilégier certains (leurs collègues universitaires) et abandonner les autres (enfants, adolescents, grand public en général) aux médias et aux journalistes scientifiques. La raison de cet état actuel des choses vient probablement d'un préjugé qui

³¹⁸ Ainsi, quelques personnes interrogées lors de cette étude ont confondu la notion de restitution telle que nous l'avons développée dans ce travail, soit une restitution visuelle d'un édifice ou de n'importe quel autre élément disparu du passé, avec la restitution à un pays ou une personne, d'une œuvre artistique ou d'un vestige archéologique qui lui a été volé.

³¹⁹ La plus grande partie des réponses nous sont ainsi parvenues après la circulation du questionnaire via un célèbre réseau social d'Internet, sur la page d'un groupe destiné à rassembler des archéologues et des historiens.

voudrait que le grand public ne soit pas intéressé ou incapable d'apprécier leur travail, ce que contredisent pourtant toutes les enquêtes d'opinion.

L'Histoire et l'Archéologie sont en effet des disciplines extrêmement populaires auprès du grand public. Elles sont même des sujets que l'on pourrait qualifier de "vendeurs" : les grandes expositions archéologiques, les films historiques ou les reportages consacrés aux dernières découvertes des archéologues suscitent le plus souvent de grandes affluences ou de très fortes audiences. Selon un sondage réalisé en 2001, *« lorsqu'on pose la question : « quelles sont les connaissances qui vous paraissent les plus importantes pour être quelqu'un de cultivé ? », les connaissances scientifiques arrivent en deuxième position (23%) avant les connaissances littéraires (22%) mais après les connaissances historiques (26%) »*³²⁰ : la majorité des personnes interrogées pour cette enquête estiment donc que la connaissance de l'Histoire constitue la base d'une bonne culture générale, à condition cependant qu'elles soient accessibles, c'est-à-dire exposées de manière claire et adaptée au public visé. Cela signifie en premier lieu qu'il faut extraire l'essentiel des résultats des recherches menées par l'archéologue ou l'historien : croire qu'une personne, quelle qu'elle soit, est en mesure de retenir l'intégralité d'un exposé ou d'un article serait évidemment illusoire. *« Pour pouvoir accéder à ce volume de connaissances, un travail préalable de simplification et de réduction à l'essentiel (au bon sens du terme) est absolument nécessaire. La vulgarisation relève de cette démarche en introduisant, en outre, un aspect ludique qui éveille la curiosité et rend agréable le parcours. "Vulgarisation" il serait plus exact de parler de vulgarisationS car la démarche est tout autre selon qu'on s'adresse à de jeunes enfants, à des bacheliers, au grand public ou à un universitaire »*³²¹. Il existe donc un fort intérêt de la part du grand public concernant l'Archéologie et l'Histoire, mais qui n'est comblé pour l'instant que par les médias et quelques initiatives personnelles de chercheurs, assez minoritaires.

L'impossibilité supposée du grand public d'apprécier à leur juste valeur les travaux des chercheurs, en raison d'un manque de connaissances générales sur le sujet et une méconnaissance du vocabulaire spécifique à l'Archéologie et à l'Histoire, ne doit plus constituer une excuse pour ne tenter aucun effort de communication. En effet, c'est aux

³²⁰ AUBREE 2001, p. 11.

³²¹ *Ibidem*, p. 13-14.

chercheurs d'être capables de replacer leurs travaux dans un ensemble plus vaste, d'en justifier l'intérêt pour notre connaissance du passé, et de les traduire dans un vocabulaire commun à tous : c'est un effort de synthèse qui s'avèrerait aussi bénéfique pour eux-mêmes que pour leurs recherches. Sans condescendance ni arrogance, les chercheurs doivent se placer au niveau du public visé et évaluer les informations les plus importantes à leur transmettre, ainsi que celles qu'ils pourront retenir.



Le principal enjeu que doivent relever les scientifiques, s'ils veulent espérer concurrencer véritablement les productions des médias, envahies d'anachronismes et d'imprécisions, est d'être un jour en mesure de produire eux-mêmes une vulgarisation de grande qualité ou d'accepter de collaborer pleinement à des projets d'envergure, comme cela se fait dans d'autres pays européens, en particulier les pays anglo-saxons et nordiques. Les chercheurs doivent cesser de considérer le travail de transmission du patrimoine archéologique et historique comme une corvée que l'on peut abandonner à d'autres, ce qui laisse le champ libre à toutes les dérives, et le considérer enfin comme un devoir à part entière de leur profession.

2 - Considérer la restitution comme un outil de recherche à part entière

Le second grand enjeu à relever par les chercheurs en Archéologie et en Histoire est la nécessité de ne plus considérer les restitutions comme de simples illustrations du discours écrit, mais comme des outils permettant de faire avancer la recherche et comme des moyens de diffusion "intelligents" que l'on doit pouvoir justifier. Tout d'abord, peu d'archéologues et d'historiens conçoivent encore la restitution comme un outil de travail à part entière : pour la plupart, elle ne vient, au mieux, qu'en tout dernier lieu, lorsque toutes les études ont été achevées. Elle peut pourtant être d'une grande aide pour résoudre certaines questions. Ensuite, les auteurs de restitutions scientifiques doivent s'appliquer à construire des images du passé "intelligentes", capables d'évoquer l'ensemble des hypothèses formulées. Les auteurs des restitutions doivent également tenter d'accompagner chacune de leur réalisation d'un rapport justifiant chaque choix et chaque détail : il est important en effet de pouvoir comprendre comment et pourquoi une restitution a été créée et de conserver une trace écrite d'un travail parfois très long. Enfin, les restitutions, même évocatrices, doivent tout de même être accompagnées, en particulier quand elles s'adressent au grand public, d'une explication claire et synthétique, ce qui est rarement fait.

2.1 - La restitution : un outil de recherche à part entière

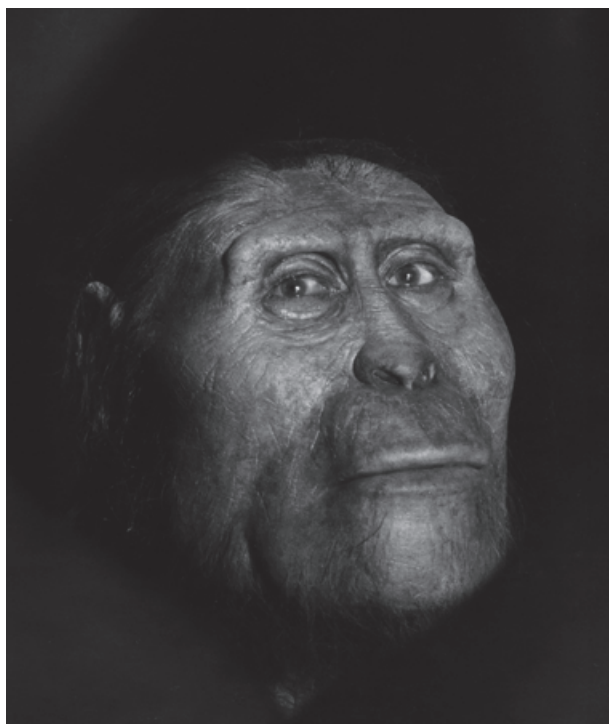
La restitution archéologique et historique est encore considérée par beaucoup de chercheurs comme étant le possible aboutissement du processus de recherche, mais plus rarement comme pouvant être un outil à part entière de ce processus. C'est ce qui ressort en tout cas de l'étude menée auprès d'archéologues et d'historiens durant la préparation de ce travail, déjà évoquée dans la première partie de ce chapitre. Si, à la sous-question « *pensez-vous que la restitution soit utile à la recherche archéologique ?* », la plupart des participants de l'étude ont répondu positivement (seules deux personnes ont clairement déclaré que la restitution visuelle était inutile à la recherche), plus rares sont ceux qui ont justifié leur réponse : seuls une vingtaine de participants, sur les soixante-dix ayant répondu à l'enquête, ont été capables de donner une justification plus ou moins pertinente à leur réponse. Parmi ces réponses, la majorité fait référence à l'expérimentation archéologique et donc, par extension, à la restitution vivante : il s'agit évidemment de la première méthode à laquelle nous pensons lorsque nous réfléchissons à une méthode de restitution capable d'apporter des réponses à la

recherche archéologique et historique. Il s'agissait d'ailleurs de son objectif premier lorsqu'elle fut développée par des préhistoriens au début du XX^{ème} siècle, comme nous avons pu le voir précédemment.

La plupart des réponses évoquent ainsi la possibilité d'invalider ou de valider les hypothèses émises par les chercheurs en les confrontant à la réalité des faits : tenter de reproduire les gestes et techniques disparus, tels qu'ils sont décrit par les universitaires dans leurs travaux est en effet la meilleure façon de savoir si ces hypothèses sont cohérentes ou pas. Un exemple intéressant est celui mené par un chercheur de l'université de Tours, Jacques Seigne³²² : alors qu'il a déjà fait réaliser en 2002 (par le dessinateur Thierry Morin) une restitution* numérique d'une complexe scierie hydraulique mise au jour en Jordanie, sur le site de Jerash, datée du V^{ème} siècle de notre ère, J. Seigne réalise que « *les images 3D animées de restitution, malgré leur précision [restent] insuffisantes pour cerner les détails techniques de cette [...] machine* ». Le chercheur décide alors d'en faire également réaliser une reconstruction* grandeur nature en 2006. L'expérimentation archéologique* est menée en collaboration avec un lycée professionnel, dont les élèves, dirigés par leurs professeurs, reconstruisent le plus fidèlement possible la machinerie antique en bois. Une fois cette dernière achevée, J. Seigne, accompagné des jeunes constructeurs et de leurs enseignants, retourne en Jordanie et fait remonter la machine sur le site même : l'expérience est un succès et démontre en effet que le modèle numérique 3D* présentait certaines erreurs, que seule une reconstruction concrète pouvait révéler. Cependant, l'expérimentation archéologique n'est pas le seul procédé capable de faire avancer la recherche.

Certains des questionnaires font par exemple référence à la restitution comme pouvant favoriser les « *collaborations [et les] échanges nécessaires aux nouvelles hypothèses* » : l'élaboration d'une restitution* peut ainsi encourager, en amont, la réflexion et contraindre « *l'archéologue à se poser certaines questions en matière d'architecture, de construction et d'urbanisme* ». Ainsi, dès que la décision est prise de concevoir une restitution, la nécessité de combler les lacunes, de réaliser une image "pleine" et sans vides, oblige le chercheur à mobiliser ses connaissances, à approfondir ses recherches et à faire appel à son imagination : la mise en place du processus de restitution favorise ainsi le plus souvent la créativité du chercheur.

³²² VERGNIEUX et DELEVOIE 2008, p. 261-268



© E. Daynes.



© E. Daynes.

Fig. 223 et 224 : "Lucien l'australopithèque" et un enfant néanderthalien : deux des œuvres de la sculptrice française Elisabeth Daynes, qui restitue le visage de nos ancêtres à partir de leurs restes.

Le recours à des méthodes issues d'autres domaines de recherche peut également permettre de faire avancer la recherche archéologique et historique. Nous avons déjà évoqué précédemment la volonté ancestrale de redonner un visage aux grandes figures historiques du passé. La paléoanthropologie, née au milieu du XIX^{ème} siècle avec la première identification d'un homme fossile, a très rapidement voulu "donner chair" aux restes qui étaient mis au jour par les chercheurs, ce qui n'a pas été sans quelques difficultés. Or, les techniques développées par la médecine légale depuis quelques dizaines d'années pour rendre un visage aux victimes dont on ne retrouve que les ossements, peuvent aussi être appliquées aux hommes fossiles. En effet, certaines questions demeureront toujours sans réponses, comme la couleur de la peau, des cheveux ou des yeux, ou encore la pilosité, mais l'étude des ossements révèle beaucoup plus d'informations qu'on ne le croit sur les maladies, les handicaps ou la musculature du sujet par exemple. La paléoanthropologie s'est enrichie de ces recherches et les collaborations entre ces derniers et des artistes talentueux ont déjà donné des résultats fascinants. La sculptrice française Elisabeth Daynes est devenue par exemple l'une des spécialistes mondiales de cette technique appelée dermoplastie et crée ainsi depuis la fin des années 1980 des restitutions grandeur nature de nos lointains ancêtres, en collaboration avec des spécialistes du sujet. Ses œuvres ornent désormais de nombreux musées archéologiques à travers le monde (fig. 223 et 224).

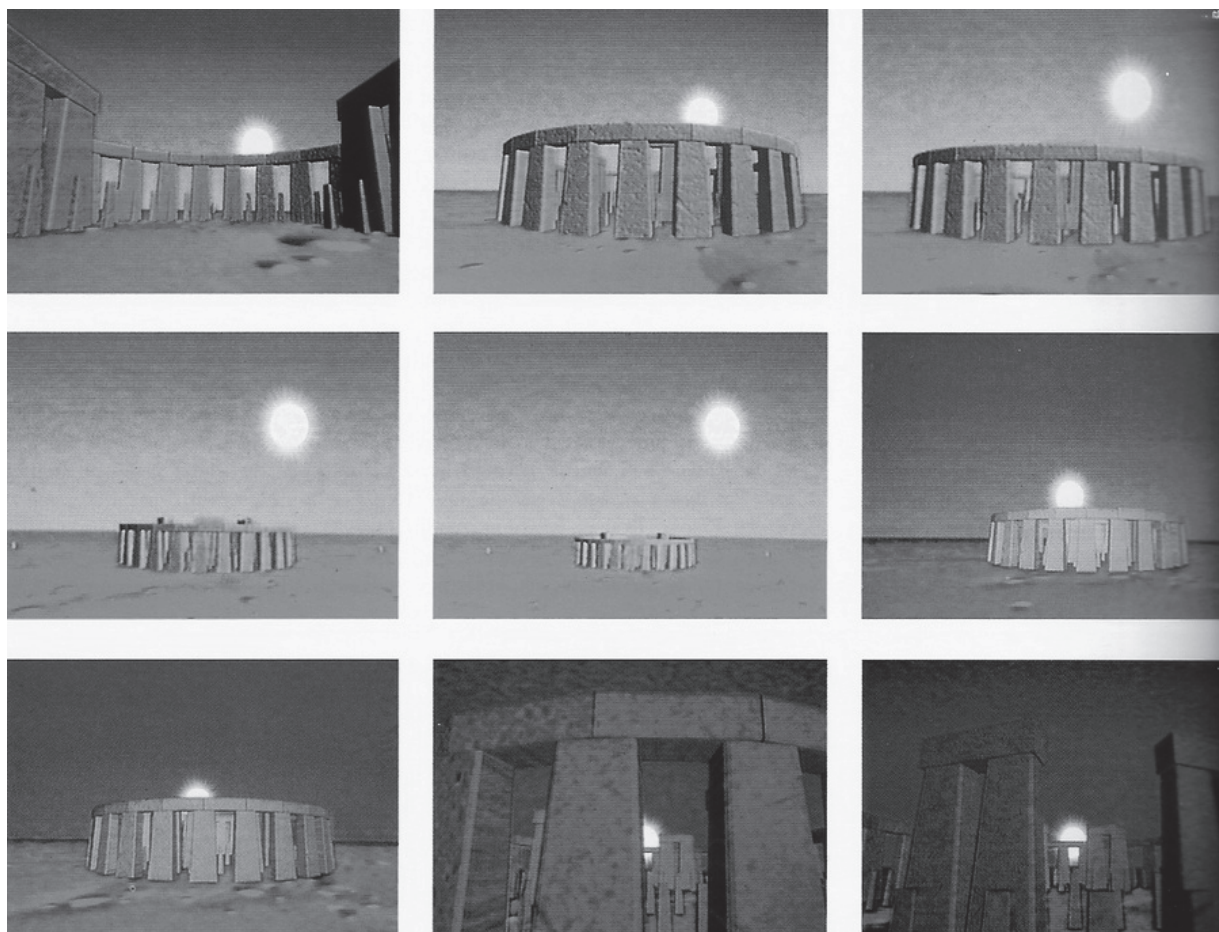


Fig. 225 : le site de Stonehenge, en Grande-Bretagne, est l'objet de nombreuses interrogations : les chercheurs anglais ont ainsi eu l'idée de recréer le cycle solaire sur le site, afin de vérifier l'hypothèse que ce dernier n'avait pas été bâti en fonction de la course du soleil, selon les saisons.

Enfin la restitution archéologique et historique peut être couplée avec les nouvelles technologies pour permettre de résoudre certains problèmes. Par exemple, dans les années 1990, des chercheurs anglais ont réalisé un modèle numérique 3 D du site néolithique de Stonehenge, en Grande-Bretagne : l'objectif de ce travail était de vérifier la validité des différentes hypothèses émises par les archéologues depuis le XVII^{ème} siècle, qui lient l'édification du site aux cycles solaires et lunaires³²³. Les conditions astronomiques ayant changé depuis la construction du site il y a plus de trois mille cinq ans, les chercheurs ont ainsi restitué grâce à l'informatique la configuration astrale telle qu'elle était vers 1500 avant notre ère, à l'époque de la construction du site (fig. 225). De la même façon, en recourant à des logiciels de simulation informatique lors de la restitution de certains bâtiments, on pourrait calculer par exemple le nombre maximum de spectateurs pouvant occuper un amphithéâtre : ces logiciels sont développés pour les architectes travaillant à la

³²³ FORTE 1996, p..

conception de bâtiments modernes, mais ils pourraient également servir à l'analyse des édifices anciens. Cependant, le recours à de tels logiciels impose la mise en place de vraies collaborations de fond avec des chercheurs issus d'autres domaines de recherches : c'est un enjeu important pour le futur, car si pour l'instant des coopérations sporadiques ont déjà lieu entre archéologues, historiens et spécialistes d'autres domaines, il serait très profitable à tous que celles-ci se généralisent progressivement. Ces collaborations ne doivent d'ailleurs pas forcément se limiter aux universitaires, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Guédelon ou celui de Jerash.

2.2 - Concevoir des restitutions "évocatrices" et pouvoir les justifier

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, toute image qui restitue le passé est forcément porteuse d'un ou de plusieurs messages, implicites ou explicites, conscients ou inconscients. Pourtant, la majorité des auteurs de restitutions archéologiques et historiques pensent souvent que celles-ci se suffisent à elles-mêmes : elles illustrent un discours écrit, celui des chercheurs qui ont dirigé les travaux ou qui ont eux-mêmes réalisé la restitution et celui qui souhaiterait des informations complémentaires n'a qu'à s'y référer. Ceci est possible, et encore, lorsque les restitutions visuelles sont contenues dans des ouvrages ou articles scientifiques que les chercheurs destinent à leurs pairs. Mais qu'en est-il pour les restitutions qui servent par exemple à une exposition ? Où le public trouve-t-il des informations ? Dans les propos d'un guide, humain, papier ou audio ? Sans doute, mais d'une part nous pouvons estimer que neuf visiteurs sur dix effectuent leurs parcours de visite seuls (le recours à un guide, quel qu'il soit, signifiant souvent un coût supplémentaire que peu veulent ou peuvent assumer), et d'autre part, encore faudrait-il que le guide inclût les restitutions visuelles dans ses explications.

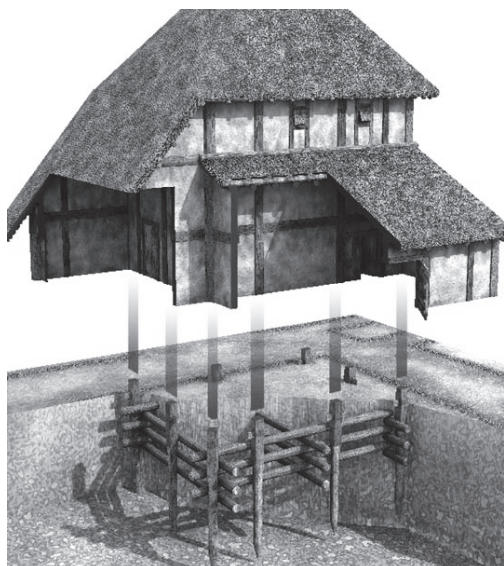
Aussi, la majorité du grand public ne bénéficie, lors de ses visites de musées, que de restitutions accompagnées d'un cartel indiquant leur titre, leur échelle et leur auteur, mais rarement plus. C'est donc à lui de faire la synthèse des informations qu'il a pu lire ailleurs durant l'exposition et d'en déduire ce que l'auteur a voulu représenter, le degré d'incertitudes dans la réalisation (le terme "hypothèse" apparaît rarement), si la restitution est toujours valide ou pas (certains musées continuent d'exposer des restitutions depuis longtemps invalidées, mais qui ont fini par acquérir elles-mêmes un statut patrimonial), les éléments archéologiques et historiques réellement connus et ceux qui ne sont là que pour "combler" les vides. Le grand public ne se pose évidemment jamais toutes ces questions (du moins pas toutes à la fois), et

d'ailleurs, celles-ci le préoccupent-elles vraiment ? Rien n'est moins sûr. Cependant, si cela est le cas, ce n'est pas à eux d'y répondre. C'est bien sûr à l'auteur, au chercheur qui a réalisé la restitution ou qui en a dirigé la conception, de le faire : il doit être capable d'expliquer ses travaux et de justifier clairement les choix qu'il a effectués durant le processus de restitution, quel que soit le public visé, c'est-à-dire qu'il s'agisse de ses collègues chercheurs ou du grand public.

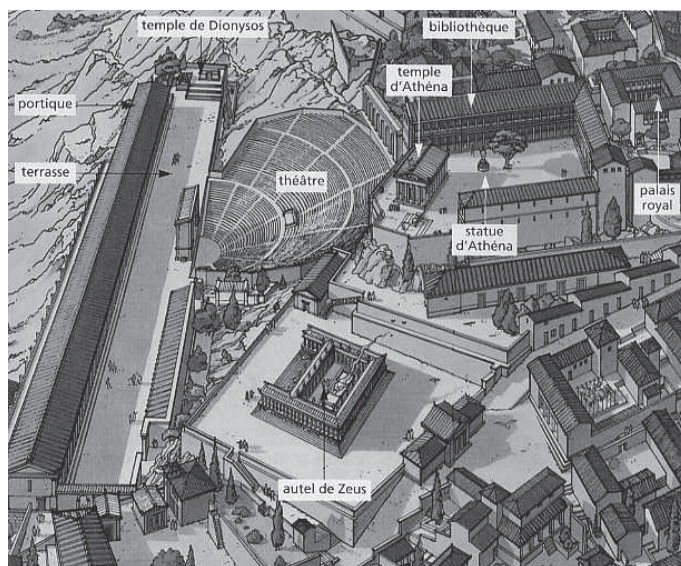
Nous pouvons donc discerner un nouvel enjeu dans ce bilan : tout d'abord, il est très important de parvenir à concevoir des images "intelligentes" qui incluent systématiquement des informations scientifiques et pédagogiques, claires et accessibles au public visé, ce qui est malheureusement encore rarement fait. Toutes les restitutions devraient ainsi contenir des éléments qui permettent de comprendre rapidement les hypothèses formulées par le chercheur : évoquer par exemple l'usage supposé du bâtiment ou d'un objet restitué est essentiel. Nous avons d'ailleurs pu voir, avec l'exemple de la restitution du centre monumental d'Apollonia d'Illyrie, comment cela était possible. Ainsi, l'ajout d'une charrette et de quelques amphores, près des magasins, suggérerait leur emploi pour le stockage de denrées. Cependant, aucun vestige indiquant le type de biens stockés n'ayant été mis au jour, l'évocation n'a pas été poussée plus loin.

En ce qui concerne les méthodes de construction employées, elles peuvent également être suggérées, et de bien des manières : l'emploi d'écorchés ou de coupes, qui mettent partiellement à nu la structure du bâtiment, est par exemple assez simple à mettre en place, que ce soit dans un dessin ou une maquette, que cette dernière soit concrète ou virtuelle. Il est également possible de réaliser une restitution en éclaté : cette technique de représentation, couramment employée pour le dessin industriel, permet de représenter les différents éléments d'une structure, en les dissociant clairement les uns des autres tout en conservant leur disposition relative dans l'espace, afin de mieux comprendre comment ils sont associés. L'infographiste Jacques Martel³²⁴ a travaillé, en collaboration avec les archéologues Éric Verdel et Michel Colardelle, à la conception de restitutions en images de synthèse des habitats lacustres médiévaux de Colletière, à Charavines (Isère). Il a choisi de représenter l'un des habitats en éclaté (fig. 226), afin de pouvoir mettre en valeur les pieux de fondation de l'habitat, principaux vestiges retrouvés par les archéologues sous les eaux du lac de Paladru.

³²⁴ <http://www.virtuhall.com/index.html>.

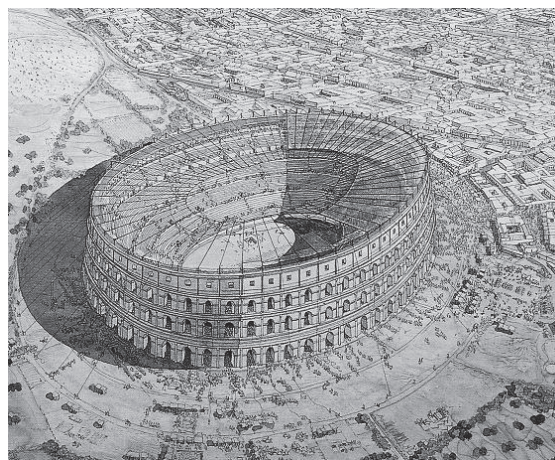
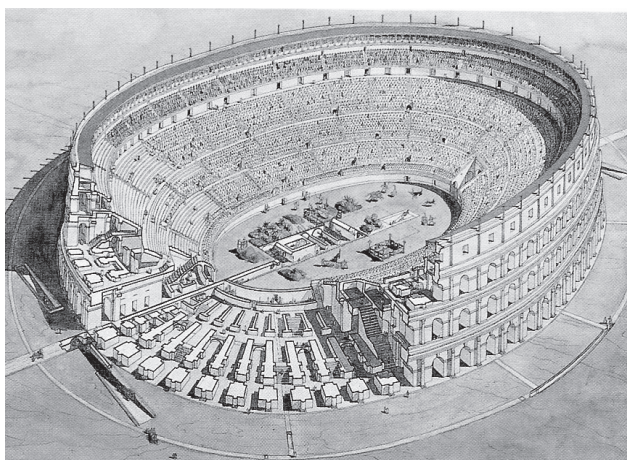
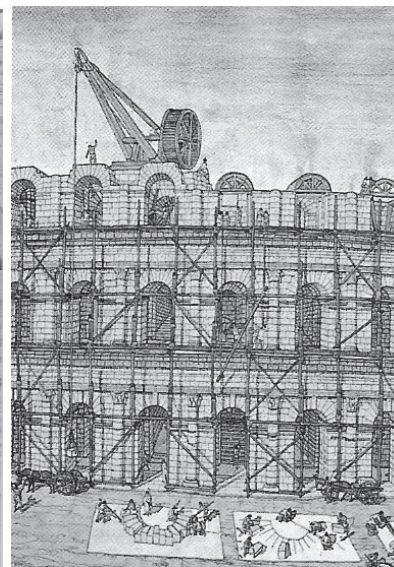
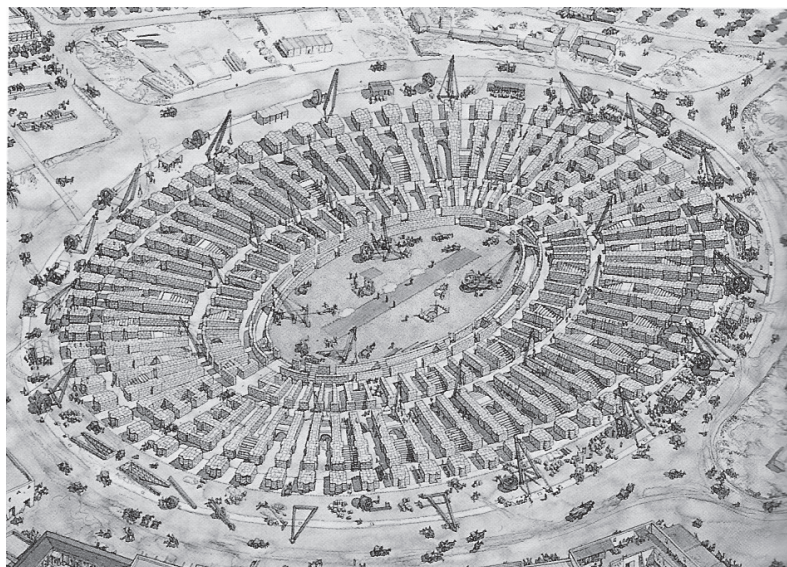


© J. Martel/HARNOIS.



© J. Martin.

Fig. 226 et 227 : l'un des habitats médiéval du site lacustre de Colletière, à Charavines (Isère), restitué grâce à l'informatique par Jacques Martel (à gauche) et l'Acropole de la cité antique de Pergame (Turquie), restituée par le dessinateur Jacques Martin (à droite).



© J.-C. Golvin.

Fig. 228 : l'amphithéâtre de Thysdrus, en Tunisie, restitué à différentes étapes de sa construction par l'archéologue et aquarelliste Jean-Claude Golvin.

L'archéologue et architecte Jean-Claude Golvin dont les travaux sous forme d'aquarelles ont été déjà plusieurs fois cités dans ce travail, n'hésite pas quant à lui à représenter parfois les édifices qu'il restitue à différents stades de leur construction : c'est le cas avec l'amphithéâtre romain de Thysdrus en Tunisie (fig. 228), dont il représente d'abord les fondations (fig. 228/1, en haut, à gauche), puis l'édification du troisième étage et l'usage de cages à écureuil (fig. 228/2, en haut, à droite), l'édifice achevé, mais en coupe (fig. 228/3, en bas, à gauche), et enfin l'édifice achevé, en fonctionnement et en contexte, en bordure de la cité antique de Thysdrus (fig. 228/4, en bas, à droite). Mais, il est également possible de représenter l'évolution d'un site ou d'un édifice sur une période importante, afin de mettre en valeur une longue durée. Le cas de la cité multimillénaire de Rome est un exemple représentatif de l'intérêt de tels travaux : le musée du Capitole propose ainsi trois restitutions graphiques de la colline sur laquelle il a été bâti, à différents stades de son Histoire (âge du fer, âge du bronze, époque archaïque)³²⁵. Cependant, il faut malheureusement admettre qu'il est rare que l'on dispose de vestiges suffisants de chaque époque pour accomplir un tel travail, excepté pour les plus grands sites.

Parmi les habitudes à adopter pour concevoir des restitutions "intelligentes", il y a celle, trop peu courante, de les légender : en effet, rien n'est plus frustrant lorsqu'on visite un musée, de ne pas comprendre quels sont les édifices représentés et ils où sont placés, surtout lorsque la restitution est de grande ampleur. Un simple numéro renvoyant à une notice suffirait pourtant à faciliter la visite de bien des gens, surtout si cette dernière fournissait quelques informations supplémentaires. Pourtant, rares sont les restitutions qui sont accompagnées d'une légende, comme cette représentation de l'Acropole de l'antique cité de Pergame, fouillée depuis le XVIII^{ème} siècle en Turquie (fig. 227) et dessinée par l'auteur de bande-dessinée Jacques Martin pour son ouvrage *Les voyages d'Alix, la Grèce* (1997). Pour les modèles numériques 3D, certains ont eu la très bonne idée de développer un système de légendes interactives, permettant d'accéder directement, depuis le modèle virtuel, aux sources anciennes qui ont servi à sa réalisation. Ce système extrêmement intelligent est notamment utilisé par l'équipe du professeur Philippe Fleury, de l'université de Caen, qui travaille actuellement à la conception d'un modèle numérique 3D de la Rome du IV^{ème} siècle, d'après la maquette de Paul Bigot dont l'université est la dépositaire³²⁶.

³²⁵ Restitutions placées, ou plutôt reléguées, dans un espace au fin fond du musée, ce qu'on ne peut que regretter.

³²⁶ FLEURY et MADELEINE 2008.

Pour ce qui est de l'usage présumé d'un outil disparu ou d'une machinerie ancienne, l'évoquer est encore plus important, même si cela est également beaucoup plus risqué : nous avons déjà évoqué ce problème dans la seconde partie de ce travail, en faisant notamment référence à l'ouvrage de Laurent Flutsch, *Futur antérieur, Trésors archéologiques du 21^{ème} siècle après J.C.*³²⁷, qui moquait les interprétations parfois hasardeuses de ses collègues archéologues. Toutefois, comme nous le faisons alors remarquer, tant qu'elles étaient accompagnées du terme d'"hypothèse", toutes les interprétations, ou presque, étaient recevables, à condition que ces interprétations puissent également être justifiées.

Justifier systématiquement ses travaux, toujours expliquer ses choix, en indiquant les éléments sur lesquels ils s'appuient et les documents consultés pour concevoir la restitution, tel est le grand enjeu qui doit être relevé par les chercheurs. C'est une démarche qui paraît pourtant simple à première vue, mais qui est rarement réalisée. Cela s'explique encore et toujours par le statut de la restitution visuelle qui est "seulement" un outil de vulgarisation : il n'est donc pas nécessaire de lui constituer une "fiche d'identité" ou un "*curriculum vitae*", un document d'inventaire qui permettrait d'identifier rapidement les sources à partir desquelles elle a été réalisée. Excepté si elle est destinée à être présentée ensuite à des collègues scientifiques, l'effort de justification n'est jamais jugé fondamental. Pourtant, laisser une trace du processus de restitution pourrait être extrêmement utile, ne serait-ce que pour les générations futures de chercheurs, qui s'intéresseront probablement à ces travaux et voudront savoir comment ils ont été réalisés.

Il faudrait ainsi développer un système universel simple, une fiche d'enregistrement destinée à accompagner toute nouvelle restitution, qu'il s'agisse d'un dessin, d'une maquette concrète ou virtuelle, d'une restitution grandeur nature, indiquant sa date de création, le nom de son ou de ses auteurs, leur statut, la bibliographie qu'ils ont utilisée et un résumé justificatif du processus de restitution. Cela est déjà réalisé à l'Institut Ausonius, un laboratoire rattaché à l'université Michel de Montaigne de Bordeaux, où une équipe dirigée par le professeur Robert Vergnienx réalise une reconstitution virtuelle de la Rome du IV^{ème} siècle de notre ère : chaque modèle numérique 3D d'édifice est accompagné de sa fiche d'identité, régulièrement mise à jour en fonction de l'avancement des travaux. C'est un système qui pourrait très bien être étendu à toutes les nouvelles restitutions, car il ne

³²⁷ FLUTSCH 2002.

demanderait finalement que très peu de temps à leurs auteurs, probablement à peine plus de quelques minutes pour remplir chaque rubrique ; il faudrait progressivement l'appliquer aux anciennes réalisations, ce qui demanderait par contre de réaliser des enquêtes qui pourraient être plus ou moins longues, en fonction des cas.



Il existe ainsi de nombreuses solutions pour faire que la restitution archéologique et historique devienne un outil de recherche à part entière et un moyen de valorisation de notre patrimoine véritablement intelligent, ce qui permettrait aussi aux chercheurs de profiter enfin pleinement des nombreux atouts qu'elle offre.

3 - La diffusion et la conservation des restitutions scientifiques

Pour achever cette étude, nous consacrerons cette troisième partie à un dernier enjeu majeur, celui de la diffusion puis de la conservation des restitutions archéologiques et historiques produites par les chercheurs ou sous leur direction. En effet, nous avons pu voir quelles étaient jusqu'à présent les modalités de choix des sujets et de conception des restitutions, qui pouvaient être parfois basées sur des critères plus esthétiques que pédagogiques par les muséographes. Ainsi, nous nous pencherons en premier lieu sur les moyens de diffusion des restitutions scientifiques disponibles, aussi bien en terme de qualité que de quantité. Enfin, pour achever la réflexion, nous nous interrogerons sur les moyens de conservation des restitutions après leur utilisation : quel est, en effet, le devenir d'une restitution après qu'elle a été présentée à l'occasion d'un colloque ou d'une exposition temporaire par exemple ?

3.1 - Quelle diffusion pour les restitutions scientifiques ?

Les restitutions archéologiques et historiques sont-elles suffisamment et correctement diffusées en France ? La question concerne évidemment les restitutions les plus scientifiques, réalisées par les archéologues eux-mêmes ou sous leur direction, et non pas les réalisations des médias, plus ou moins valides, voire totalement fantaisistes, qui "pullulent" dans les magazines, les publicités, les films de cinéma, les dessins-animés, etc., sans qu'il soit possible de les contrôler. Pour les réalisations scientifiques, plusieurs voies de diffusion sont actuellement possibles. Tout d'abord, dans les publications de vulgarisation, type *Archéologia* ou *Les dossiers de l'Archéologie*, et dans les quelques colloques scientifiques spécialisés, comme le colloque *Virtual Retrospect* de l'université Michel de Montaigne à Bordeaux, qui sont organisés depuis environ une décennie : en dehors de ces rencontres scientifiques, rares sont pour l'instant les chercheurs français qui osent présenter des restitutions de leurs travaux à leurs confrères, lorsqu'ils en ont fait réaliser, sans craindre de susciter sourires dédaigneux et commentaires désagréables. Nous avons vu que le premier enjeu était d'abord d'encourager les chercheurs à restituer leurs travaux en images. Ensuite, quelques maisons d'édition, principalement "Errance" et "Actes sud", se sont spécialisées dans la publication d'ouvrages de vulgarisation de qualité, où les restitutions archéologiques et historiques sont largement utilisées : l'archéologue J.-C. Golvin y publie régulièrement ses aquarelles, en collaboration

avec d'autres chercheurs spécialistes de l'Antiquité, et les chercheurs ou les amateurs "éclairés" qui utilisent la restitution vivante y publient régulièrement. Les magazines télévisuels consacrés au patrimoine, comme l'émission *Des racines et des ailes*, constituent également une voie de diffusion possible pour les restitutions : ils sollicitent les chercheurs et sont d'autant plus intéressés si ces derniers sont en mesure de leur fournir des modèles informatiques 3D* de leurs travaux³²⁸. Enfin, les musées archéologiques, les expositions temporaires et les sites archéologiques sont les lieux privilégiés de diffusion du patrimoine archéologique et historique, et donc de présentation des restitutions.

En 2002, J.-P. Demoule déplorait cependant que « *la muséographie archéologique reste [encore] en partie à inventer en France, tant du point de vue du nombre de musées, qui reste très inférieur à celui de beaucoup d'autres pays, que celui de la présentation* »³²⁹. Dix ans après, la situation n'a pas tellement évolué. Cependant, il serait très injuste de mettre la totalité des musées et sites archéologiques français "dans le même panier" : depuis une trentaine d'années des efforts ont bien été faits pour améliorer les musées et mieux aménager les sites archéologiques, afin de proposer une muséographie plus recherchée sur le plan pédagogique, où les objets archéologiques et les outils de compréhension cohabiteraient de façon plus équilibrée. Nous pourrions, par exemple, citer le remarquable musée de la Préhistoire de Tautavel (Pyrénées-Orientales), où l'on retrouve notamment de nombreux dioramas qui mettent en contexte les objets exposés en vitrine, en restituant des scènes de chasse ou de taille de silex grandeur nature. Quant aux musées de St Romain-en-Gal, à côté de Vienne (Isère), ou de l'Arles antique (Bouches-du-Rhône), ils possèdent tous les deux de belles collections de maquettes. Des expériences pertinentes, qui pourraient parfaitement être reprises ailleurs, sont régulièrement développées dans certains musées ou sites français, comme cette expérimentation menée au château de Vincennes en 2009 : en collaboration avec le CNRS, deux sociétés privées, "XYZ" et "Art Graphique et Patrimoine" se sont ainsi associées pour concevoir un projet fondé sur la réalité augmentée en créant un logiciel permettant au public qui visite le château de visualiser une restitution du cabinet de travail du roi Charles V (1338-1364-1380), aujourd'hui presque totalement vide, tel qu'il se présentait

³²⁸ Nous rapporterons ici l'anecdote d'une chercheuse, approchée par l'un de ces magazines, et qui fut d'emblée interrogée sur sa capacité à fournir des restitutions de ses travaux : n'en ayant pas à sa disposition, elle n'eut plus de nouvelles de leur part.

³²⁹ DEMOULE 2002, p. 247.

au XIV^{ème} siècle³³⁰. Ainsi, à l'aide d'une tablette numérique, les visiteurs peuvent découvrir le décor et le mobilier disparus, qui se "matérialisent" sur l'écran lorsque celui-ci est orienté devant certains repères placés sur les murs du cabinet.



© C. Guezennec.

Fig. 229 : vue du musée de Birka (Île de Björkö, Suède), où la maquette du village viking du même nom occupe une position centrale dans la muséographie.

Néanmoins, ces quelques initiatives sont-elles suffisantes ? On constate qu'ailleurs l'accent est toujours mis sur une présentation traditionnelle des vestiges où les restitutions pédagogiques, alors que les maquettes sont reléguées dans les coins ou, si elles occupent une place plus centrale, sont réalisées à de telles échelles qu'elles ne sont pas toujours lisibles, comme nous l'avons vu avec les réalisations destinées au musée du Grand-Pressigny. Bien rares sont les musées archéologiques français qui osent offrir aux restitutions un espace d'exposition comparable à celui que l'on peut trouver dans les musées anglo-saxons ou nordiques, comme par exemple au musée de Birka, sur l'île de Björkö en Suède, à quelques kilomètres de Stockholm (fig. 229) : une importante maquette, restituant les habitations et la vie quotidienne du village viking éponyme au IX^{ème} siècle de notre ère, constitue le pivot de l'exposition ; c'est une configuration que l'on retrouve très rarement en France. Les

³³⁰ FEVRES et PLANTIER 2010.

établissements français précédemment cités, s'ils reçoivent l'aval du public, sont régulièrement accusés par certains chercheurs d'être des "Disneyland(s)" plutôt que des musées archéologiques, et les expériences menées de "gadgets" : la peur de ne pas paraître "sérieux" freine vraisemblablement les initiatives de certains conservateurs ou chercheurs, qui préfèrent dès lors perpétuer les standards de présentation déjà existants plutôt que d'essayer des critiques.

Lorsque les antiquaires, les premiers "archéologues", parcouraient le monde pour explorer les sites les plus prestigieux, ils ne ramenaient généralement avec eux que les objets précieux, que ce soit sur le plan artistique ou matériel : ceux-ci prenaient alors tout naturellement leur place aux côtés des œuvres d'art plus "récentes", celles des grands peintres de la Renaissance ou des meilleurs sculpteurs du Baroque. Toutefois, lorsque l'Archéologie est née au XIX^{ème} siècle et que les chercheurs ont pris conscience que des objets qui paraissaient autrefois insignifiants pouvaient généralement apporter les informations les plus précieuses, ils ont alors commencé à les recueillir. Cependant, s'il semble normal que la Vénus de Milo ou le masque en or de Toutankhamon bénéficient d'une présentation muséographique particulière, qu'un racloir en silex moustérien, un outil qui servait probablement au dépeçage des animaux et au raclage des peaux, soit également présenté dans une vitrine bien éclairée, accompagné d'un cartel indiquant nom et provenance, mais sans même préciser son usage présumé, paraît absurde : pourtant, c'est encore très souvent le cas dans bon nombre de musées où, *« dans une vision élitiste, certains conservateurs de musée revendiquent le « contact brut » avec l'objet ancien, soigneusement mis en valeur dans une vitrine bien éclairée et si possible dépourvue d'explications qui viendraient s'intercaler entre le regard et l'objet. Cette conception est erronée et, sans un minimum d'informations, personne ne peut percevoir si un objet quelconque est important ou banal »*³³¹. Cette présentation extrêmement esthétisante des artefacts est généralement accompagnée d'une autre tendance, celle d'aligner les vestiges à la manière d'une collection d'insectes : tels des papillons ou des scarabées, les amulettes égyptiennes et les tessons de céramiques grecques sont soigneusement ordonnés dans les vitrines, afin que les visiteurs puissent parfaitement en saisir l'évolution stylistique. Il s'agit à l'évidence d'une erreur : cette *« tendance [qui] pousse [...] les muséographes à multiplier la quantité d'objets exposés, [répond] plus aux attentes des chercheurs qu'à celle du grand public qui [attend] d'avoir une image plus "concrète" des*

³³¹ DEMOULE 2002, p. 247.

Ces muséographies sont peut-être adaptées aux arts plastiques ou aux sciences naturelles, mais elles ne devraient pas être appliquées systématiquement à l'Archéologie. En effet, sauf exceptions, l'objet archéologique n'est pas une œuvre d'art, il n'a pas été conçu en ce sens par les hommes du passé. Cela est également valable pour les restitutions qui, si elles peuvent être effectivement très réussies sur le plan esthétique, sont avant tout des outils pédagogiques, destinés à mieux faire assimiler et comprendre notre patrimoine archéologique et historique. Il est donc absurde de les présenter sans même les accompagner de légendes, comme s'il s'agissait d'énigmes à élucider, alors qu'elles sont justement là pour aider les visiteurs à décrypter les vestiges exposés. Par ailleurs, les alignements sans fin d'artefacts, ont-ils un réel intérêt sinon pour le seul spécialiste ? Le grand public veut généralement comprendre en priorité l'usage que les hommes avaient de tel ou tel objet ; une céramique ne l'intéressera que si elle particulièrement précieuse et agréable à regarder. Si pour l'archéologue chacun des artefacts est digne de la même attention, s'il est froidement présenté, hors contexte, derrière une vitrine, il ne peut susciter que l'indifférence du non spécialiste : cette « *accumulation qui [veut] signifier la richesse du site [sécrite] bien souvent la saturation et l'ennui* » ³³³.

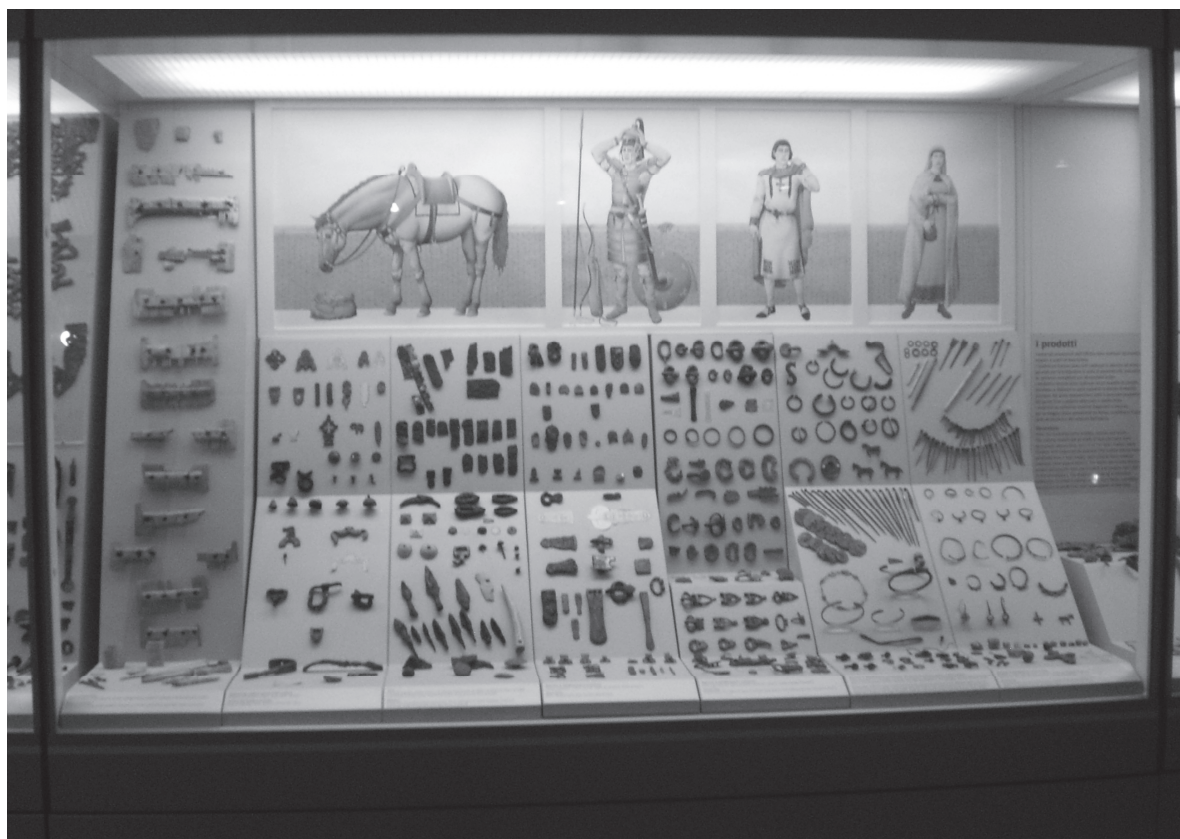
Une enquête auprès du grand public dans le cadre d'un Master d'Archéologie avait pour objectif de connaître l'accueil réservé aux restitutions par le public français et leurs attentes ³³⁴. Cent cinquante questionnaires furent recueillis en trois jours. Nous ne détaillerons pas ici les résultats complets de cette enquête, mais ils démontrent sans doute possible que le grand public apprécie les efforts de vulgarisation, puisque pour 75% d'entre eux les restitutions exposées (sous forme de maquettes et d'un film 3D) dans le musée de la civilisation gallo-romaine de Fourvière à Lyon (où l'enquête a été menée), ont été jugées très utiles à la compréhension du site et des vestiges présentés. En outre, plus de 50% des personnes interrogées ont déclaré toujours rechercher la présence de restitutions lorsqu'elles visitent un site ou un monument (40% ne le font que quelquefois). Et pour plus de 70% des personnes interrogées, les restitutions sont jugées aussi importantes que les vestiges eux-

³³² DAVAL 2006, p. 14.

³³³ JACOBI 2009, p. 17.

³³⁴ REVERDY-MEDELICE 2006, p. 109-119.

mêmes, car elles sont complémentaires pour la compréhension du passé (environ 20% jugent les vestiges plus importants et moins de 10% que les restitutions sont plus intéressantes). Cette enquête démontre bien qu'il existe une forte attente du côté du grand public : la présence de nombreux outils pédagogiques dans une exposition, dont des restitutions visuelles, n'aurait donc rien de choquant, bien au contraire.



© I. Reverdy-Médélie.

Fig. 230 : vue d'une vitrine "modèle", alliant idéalement vestiges archéologiques et restitutions en contexte (Museo della Cripta Balbi, Rome, Italie).

La solution pour débloquent véritablement cette situation serait probablement d'initier les futures générations de chercheurs aux différentes méthodes de restitution, et de vulgarisation en général, dès leur formation universitaire, voire de créer des filières institutionnalisant la profession de "vulgarisateur" ou de muséographe spécialisé dans l'Archéologie et l'Histoire. Il s'agirait notamment d'étudier les exemples les plus pertinents en terme de muséographies archéologiques et historiques, aussi bien français qu'étrangers, afin de se les réapproprier : on pourrait notamment s'inspirer d'établissements aussi intéressants que le musée de la *Cripta Balbi* à Rome, encore injustement ignoré des guides touristiques mais très bien aménagé. Récemment créé, sa scénographie mêle admirablement, et parfois très simplement (ce qui démontre que le recours à des procédés onéreux n'est pas

toujours obligatoire pour créer une belle muséographie), vestiges et restitutions explicatives : cela s'avère indispensable pour appréhender un site dont les fouilles furent apparemment extrêmement complexes. On y retrouve ainsi des reconstitutions grandeur nature d'objets et d'éléments architectoniques, des maquettes aussi bien concrètes que virtuelles, des restitutions graphiques (fig. 230), qui présentent les objets exposés en contexte. Cet aménagement très pédagogique et particulièrement recherché, est probablement dû au fait que le musée, situé dans l'une des villes au monde les plus riches en trésors archéologiques, devait trouver un moyen de valoriser ses collections en l'absence de vestiges majeurs.



Fig. 231 : le parc archéologique de Lejre (Danemark).

Cependant, une meilleure diffusion des restitutions archéologiques et historiques dans les établissements muséographiques français, ne passe pas forcément par une reproduction à l'identique des modèles étrangers : ainsi, les parcs archéologiques tels qu'ils se présentent au nord de l'Europe, où ils demeurent très populaires malgré de nombreuses décennies d'existence, comme c'est le cas du parc de Lejre au Danemark (fig. 231), ont d'abord connu un certain succès lorsque les premiers du même type ont ouvert en France à la fin des années 1970, avant de voir leur fréquentation fortement décliner. L'Archéodrome de Beaune (Côte-

d'Or), le plus connu du genre, a ainsi fermé ses portes fin 2005 après vingt-sept ans d'existence : la raison de cette fermeture serait le manque d'investissements et donc de renouvellement réguliers des restitutions proposées au public. C'est une obligation pour continuer d'attirer le grand public, que respectent la plupart des parcs archéologiques étrangers, et qui explique aussi probablement le grand succès du site de Guédelon, en constante évolution, et où certains visiteurs reviennent annuellement, voire mensuellement, pour admirer les nouveaux progrès. Ce sont des succès à méditer, mais pas obligatoirement à reproduire à l'identique. En mars 2012, le MuséoParc d'Alésia (Côte d'Or) et son centre d'interprétation ouvrira au public³³⁵, après plusieurs années de travaux ; particulièrement ambitieux, le projet associe la visite de l'oppidum d'Alise-Sainte-Reine, définitivement identifié comme l'emplacement de la mythique Alésia, et d'un centre d'interprétation, où le public pourra découvrir à la fois des vestiges authentiques et des restitutions de toutes sortes. Des fortifications grandeur nature ont également été restituées sur place et des spectacles vivants devraient régulièrement animer le site. Des ateliers permettront aux enfants de découvrir la vie quotidienne des Gaulois et des légionnaires romains. On ne peut que souhaiter que ce projet, qui semble particulièrement complet, connaisse un succès pérenne.

3.2 - Vers une conservation plus réfléchie des restitutions

*« De très nombreux modèles 3D voient le jour dans le domaine de l'archéologie. [...] En général, ils proviennent d'opérations de valorisation à l'initiative de collectivités locales, de musées, de maisons de production TV ou d'éditeurs. Ces restitutions sont élaborées par des sociétés d'infographie 3D puis validées par un spécialiste (archéologue, historien etc.) Une fois l'évènement passé, [...] le commanditaire ne dispose généralement ni des ressources matérielles, ni des compétences pour être dépositaire du modèle 3D ayant servi. »*³³⁶ Ce constat de l'archéologue Robert Vergnien, responsable de la plate-forme technologique 3D "Archéovision" (Institut Ausonius de l'Université de Bordeaux III Michel de Montaigne), concernant les modèles informatique 3D*, est malheureusement valable pour la plupart des restitutions archéologiques. En effet, combien de maquettes, au coût souvent très important, commandées à l'occasion d'une exposition temporaire de quelques mois, disparaissent ensuite au fond des réserves du musée d'où elles ne ressortent plus jamais ? Elles ont demandé des

³³⁵ <http://www.alesia.com/>

³³⁶ VERGNIEN et DELAVOIE 2006, p. 160.

mois de travail, mais ne sont que très peu utilisées et se retrouvent finalement au fond d'une cave où elles finiront probablement par se dégrader, faute d'entretien. Il n'en reste souvent que peu de traces, mêmes photographiques, car elles sont rarement valorisées dans les catalogues d'expositions où l'on présente en priorité les vestiges archéologiques originaux. Elles sont pourtant, tout autant que les ouvrages scientifiques, des témoignages importants des connaissances acquises à une époque donnée, et la matérialisation des hypothèses alors émises par les chercheurs.

Le projet "Archéogrid"³³⁷, annoncé lors de la seconde édition du colloque *Virtual Retrospect*, organisé par le laboratoire Ausonius à Biarritz en 2005, semble être la solution pour assurer une parfaite conservation des modèles numériques 3D : « *pour les laboratoires produisant eux mêmes des données 3D se pose [...] le problème de l'archivage et de leur pérennisation. Il faut ici souligner un fait propre aux nouvelles technologies perçues comme vieillissant très vite. Cependant ce ne sont pas les technologies qui vieillissent très vite mais la perception que nous en avons qui évolue. Un modèle numérique 3D visualisé sur un ordinateur fonctionnera toujours exactement de la même façon dans un an comme dans vingt ans dans la mesure où nous conservons l'ordinateur en état. C'est l'apparition de nouveauté qui nous fait percevoir les technologies existantes comme anciennes mais il faut comprendre qu'elles n'ont absolument pas décliné, par rapport au moment où elles ont vu le jour... Ceci impose à l'esprit la nécessité de protéger, conserver toutes ces données qui, depuis maintenant près de vingt ans disparaissent aussi vite qu'elles sont créées. [...] De nombreux fichiers ont déjà disparu, or de très nombreux fichiers sont créés chaque année impliquant souvent des financements publics* »³³⁸. Le projet vise donc à conserver à la fois les modèles numériques 3D et les outils informatiques qui ont servi à les concevoir. L'objectif est que ces maquettes virtuelles deviennent à moyen terme consultables par tout un chacun sur internet, "Archéogrid" devenant ainsi à la fois une bibliothèque de conservation et de diffusion. Cependant, le projet ne concernerait jusqu'à présent que les restitutions numériques conçues par ordinateur.

Alors, pourquoi ne pourrait-il pas être étendu progressivement aux travaux graphiques et aux maquettes concrètes, voire, à plus long terme, aux expérimentations archéologiques,

³³⁷ Le projet "Archéogrid" est un projet européen, dont le laboratoire Ausonius assurera la branche française.

³³⁸ VERGNIEUX et DELAVOIE 2006, p. 160.

sous la forme d'une banque de données ? Cela permettrait de centraliser enfin en un seul lieu des reproductions de l'ensemble des restitutions archéologiques et historiques scientifiques, qui sont jusqu'à présent dispersées un peu partout et, si cela est encore possible, de constituer un catalogue d'inventaire détaillé pour chacune d'elles : la base de données "Joconde"³³⁹, créée par le ministère de la Culture pour regrouper les collections des musées de France, pourrait par exemple servir de modèle. Un catalogage comparable demanderait, certes, plusieurs années, mais toutes ces réalisations ont elles-mêmes demandé des semaines ou des mois de travail à leurs auteurs et ont coûté parfois beaucoup d'argent aux institutions publiques, pour somme toute finir entreposées dans des réserves ou remises dans des archives. Elles n'ont quelquefois fait l'objet que d'une ou deux publications ou de quelques mois d'exposition. Ces restitutions pourraient pourtant être encore utilisées, même lorsqu'elles ne sont plus valides sur le plan scientifique, ne serait-ce que pour servir de point de comparaison lors de nouveaux travaux. Ce serait donc un véritable gâchis de les laisser se détériorer ou même disparaître définitivement, sans en avoir conservé une seule trace.



Ainsi, les derniers enjeux, et non les moindres, de la restitution archéologique et historiques concernent la nécessité d'offrir une meilleure diffusion aux créations scientifiques, mais aussi de leur assurer ensuite une conservation plus pertinente qu'une simple mise en réserve, une fois qu'elles ont été exposées ou publiées. La création d'une banque de données nationale, qui permettrait de les inventorier et de les diffuser ensuite au plus grand nombre serait probablement la meilleure manière d'y parvenir, d'autant plus qu'un projet équivalent, "Archéogrid", est déjà en cours de création pour les modèles numériques 3D.

³³⁹ <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/prest.htm>.

CONCLUSION

Arrivé au terme de ce travail, dont nous espérons qu'il offre une analyse désormais exhaustive du phénomène de la restitution archéologique et historique, une première conclusion s'impose : la restitution visuelle est probablement l'un des aboutissements les plus pertinents du processus de recherche en Archéologie et en Histoire, qui permet de concrétiser sous forme d'images les théories et les hypothèses émises par les chercheurs à partir de l'analyse des vestiges mis au jour sur le terrain et de l'étude des textes anciens. Elle permet une valorisation et une diffusion sans pareil de notre patrimoine, en particulier auprès du grand public, à condition bien entendu qu'elle soit correctement réalisée. Cela demande à son auteur aussi bien une sage modération dans ses interprétations qu'une imagination féconde, fondée sur de solides connaissances scientifiques, afin d'associer des éléments épars du passé et de les assembler en une image parfaitement cohérente et plausible.

Nous avons pu voir d'abord que le désir de restituer visuellement les événements, édifices ou grandes figures du passé, est particulièrement ancien, puisqu'on en retrouve la trace dès la période antique, et qu'il a pu servir différents desseins au cours des siècles, les meilleurs comme les pires. Ce regard sur le passé nous a permis de prendre conscience à quel point une restitution visuelle de l'Histoire pouvait être un miroir de la société qui la crée. C'est une réalité qu'on ne peut définitivement pas ignorer, alors qu'aujourd'hui les restitutions* visuelles sont devenues des outils au service de la science et de la connaissance du passé.

Puis, les trois exemples de réalisations récentes présentés dans ce travail, un ensemble de maquettes d'habitats préhistoriques, une restitution numérique d'un quartier monumental de la cité antique d'Apollonia d'Illyrie et la restitution grandeur nature d'un chantier médiéval à Guédelon, nous ont ensuite conduit à l'analyse des principaux problèmes auxquelles sont confrontés leurs auteurs ; la question du choix du sujet, lorsqu'il est ouvert, ne repose ainsi que rarement sur des éléments scientifiques et sur la volonté de diffuser de nouvelles connaissances au plus grand nombre ; la nécessité de créer une image la plus "complète" possible du passé, alors que celle-ci ne se fonde généralement que sur des bribes de ce passé, bribes avec lesquelles les auteurs de restitutions doivent cependant

composer en trouvant le juste équilibre entre éléments avérés et imagination mesurée ; quant à la recherche d'une représentation parfaite de notre Histoire, à travers la restitution vivante et l'expérimentation archéologique, si elle est très probablement vaine, elle n'en demeure pas moins un mode d'exploration de notre passé et un vecteur de diffusion de notre patrimoine archéologique et historique particulièrement pertinents.

Ensuite, nous nous sommes interrogés sur les limites et les enjeux qui restent à surmonter par les chercheurs. Ainsi, l'usage de la restitution visuelle présente indéniablement de nombreux atouts, mais il a également certaines limites dont il faut être parfaitement conscient : la mise en image de l'Histoire fixe ainsi très durablement dans les esprits des théories scientifiques qui peuvent être par la suite remises en question, et il est alors particulièrement difficile d'imposer de nouvelles représentations du passé. Le vulgarisateur, qu'il soit scientifique ou non, ne peut jamais être d'une entière neutralité lorsqu'il conçoit une restitution visuelle, car il intègre toujours à son travail des éléments personnels qui peuvent alors dénaturer plus ou moins gravement la vérité historique et archéologique. Quant aux enjeux qui demeuraient à relever par une majorité de chercheurs, nous avons pu voir qu'ils étaient multiples : le premier d'entre eux nécessite la "dédiabolisation" de la vulgarisation, qui reste encore mal perçue par une bonne part de la communauté scientifique. Ensuite, encore rares sont les chercheurs à avoir conscience que la restitution* visuelle du passé pourrait être beaucoup plus qu'un simple outil de diffusion, mais aussi une méthode de recherche à part entière. C'est une situation qui, nous l'espérons, se dénouera progressivement dans les années à venir, afin de permettre au monde de la recherche archéologique et historique de profiter pleinement du formidable outil qu'est la restitution visuelle du passé, avec notamment les nouveaux outils numériques.

Au terme de cette étude, de nouvelles perspectives sont ouvertes: elles concernent dans un premier temps la conception et la diffusion d'une méthode d'enregistrement des restitutions scientifiques nouvellement conçues, quel que soit leur type, c'est-à-dire qu'il s'agisse de dessins, de maquettes concrètes ou de modèles virtuels, ou encore d'expérimentations archéologiques. La mise en place d'un inventaire national de l'ensemble des restitutions conçues par ou pour les chercheurs français au cours de ces dernières décennies, voire au-delà, nous semble, dans un second temps, indispensable. Cela permettra la création d'une banque de donnée nationale, voire internationale, qui rendrait enfin accessibles en un seul lieu des créations qui sont pour l'instant éparpillées partout en France

et sur internet, voire incessibles. La rationalisation du système de conservation et de diffusion des restitutions archéologiques et historiques offrirait alors une visibilité institutionnelle qui lui manque actuellement.

Ensuite, il pourrait être intéressant de concevoir un jour, pour la réalisation des restitutions numériques, un logiciel évolutif, permettant aux chercheurs français en Archéologie et en Histoire de travailler sur la même base : cela faciliterait également la diffusion et la conservation de ces œuvres. Actuellement, la plupart des auteurs de ce type de restitutions travaillent avec des outils informatiques conçus pour l'architecture, le cinéma ou les jeux vidéo. Ils doivent généralement en modifier le contenu, pour recréer des architectures antiques ou médiévales conformes à la réalité archéologique : celles proposées dans les logiciels créés pour le cinéma et les jeux vidéo sont le plus souvent extrêmement caricaturales, tandis que les logiciels des architectes sont destinés à la conception de bâtiments modernes. Chacun se "débrouille" de son côté, ce qui a pour effet la création d'œuvres de qualité scientifique et esthétique très variables. La conception d'un logiciel de qualité, véritablement dédié à la restitution archéologique, qui pourrait être distribué dans l'ensemble des services régionaux de l'Archéologie, permettrait une harmonisation des réalisations informatiques, mais encouragerait également leur création.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES COLLECTIFS :

Apollonia 1 : Apollonia d'Illyrie, 1 - Atlas archéologique et historique, études réunies par Vangel Dimo, Philippe Lenhardt, François Quantin, Collection de l'École Française de Rome 391, Rome 2007.

Arch-I-Tech, Actes du colloque de Cluny (Cluny, 17-19 novembre 2010), à paraître.

"Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes", *Les dossiers d'Archéologie*, n°199, décembre 1994.

Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental, Catalogue de l'exposition présentée au musée Rath, Genève (Suisse), 2004.

"Comment construisaient les grecs et les romains", *Dossiers d'Archéologie*, n°25, Numéro spécial, décembre 1977.

David e Roma, Catalogue de l'exposition présentée à Rome (décembre 1981-février 1981), Éditions De Luca, Rome (Italie), 1981.

Derniers chasseurs de rennes de Sibérie, Catalogue de l'exposition présentée au musée départemental de Préhistoire de Solutré (19 juin-15 octobre 1992), 1992.

"Des visiteurs à Guédelon. L'option « Patrimoine » dans les couloirs du temps", *Les Cris de la mésange*, *Bulletin d'information de l'ISM*, n°14, avril 2010, p. 2-3.

Expérimentation en archéologie : bilan et perspectives, Actes du colloque *Archéologie expérimentale* (Archéodrome de Beaune, 6, 7 et 8 avril 1988), 1988.

"Guédelon : immersion dans les techniques du XIII^{ème} siècle", *Les Cahiers techniques du bâtiment*, n°258, février 2006.

Image et histoire, Actes du colloque *Paris Censier* (mai 1986), Éditions Publisud, Paris, 1987.

Images numériques et virtuelles au service des arts et des sciences, Actes du colloque *Synthét Images 2006* (Paris, 21-23 mars 2006), à paraître.

Jean-Claude Golvin, peintre de la Gaule romaine, Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Argentomagus, Argenton-sur-Creuse, 2005.

La maison d'Africa à Thysdrus (El Jem) : De la découverte à la reconstitution, Institut national du patrimoine, Tunis (Tunisie), 2002.

La Mésopotamie, Collection Les grandes civilisations du passé, Éditions Time-Life Books B.V., Amsterdam (Pays-Bas), 1995.

"L'Antiquité à Hollywood", Dossier spécial de *Positif*, n°468, février 2000, p. 82-104.

"L'Archéodrome et l'expérimentation en archéologie", *Dossiers Histoire et Archéologie*, n°126, Numéro spécial, avril 1988.

L'Archéologie et son image, Actes des VIII^{ème} rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes (29, 30 et 31 octobre 1987), Éditions APDCA, Juan-les-Pins, 1988.

L'archéologie, instrument du politique ?, Actes du colloque *Archéologie, histoire des mentalités et construction européenne* (Luxembourg (Luxembourg), 16-18 novembre 2005), CRDP de Bourgogne, Dijon.

La vannerie à l'époque gallo-romaine, Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Argentomagus, Argenton-sur-Creuse, 1999.

"La vie au Néolithique, Charavines, un village au bord d'un lac il y a 5000 ans", *Les dossiers Histoire et Archéologie*, n°64, Numéro spécial, juin 1982.

"Le Cinéma et l'Histoire", *La Nouvelle Revue d'Histoire*, n°23, mars-avril 2006, p. 33-61.

Le "Gothique" retrouvé, Catalogue de l'exposition présentée à Paris (Hôtel de Sully, 31 octobre 1979-17 février 1980), Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, 1979.

"Le péplum italien", Dossier spécial de *Positif*, n°456, février 1999, p. 84-102.

"Le musée virtuel", *Nouvelles de l'ICOM*, Vol. 57, n°3, 2004.

Les Celtes : l'âge du fer en Europe, Collection Les grandes civilisations du passé, Éditions Time-Life Books B.V., Amsterdam (Pays-Bas), 1995.

Les sites de reconstitutions archéologiques, Actes du colloque d'Aubechies (2-5 septembre 1993), Publication de l'Archéosite d'Aubechies, Aubechies (Belgique), 1995.

"Les Romains arrivent", *Dossiers Histoire et Archéologie*, n°86, Numéro spécial, avril 1984.

L'image et la science, Actes du 115^{ème} congrès national des Sociétés savantes, CTHS, Avignon, 1990.

"Maquettes antiques architecturales réelles ou symbolique", *Dossiers d'Archéologie*, n°242, Numéro spécial, avril 1999.

Mythique Préhistoire - Idées fausses et vrais clichés, Catalogue de l'exposition présentée au Musée de la Préhistoire de Solutré (Musée de la Préhistoire départemental de Solutré-Pouilly, 6 mars 2010-31 janvier 2011).

Mythique Préhistoire - Idées fausses et vrais clichés. Les sources belges, Catalogue de l'exposition présentée au Musée de la Préhistoire en Wallonie (Musée de la Préhistoire en Wallonie de Flémalle, Belgique, 8 avril-30 septembre 2011).

Napoléon III et l'archéologie : une politique archéologique nationale sous le Second Empire, Actes du colloque de Compiègne, Bulletin de la Société historique de Compiègne, 2001.

Nos ancêtres les Gaulois, Actes du colloque *Nos ancêtres les Gaulois*, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982.

Pompei e gli architetti francesi dell'ottocento, Catalogue de l'exposition présentée à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris et à l'Institut Français de Naples e dalla Soprintendenza Archeologica (janvier-mars 1981 et avril-juillet 1981), Éditions de l'École française de Rome, Rome (Italie), 1981.

Rediscovering Pompeii, exposition d'IBM-Italia (New York, USA, IBM Gallery of Science and Art, 12 juillet-15 septembre 1990), 1990.

"Revivre la préhistoire", *Dossiers d'Archéologie*, n°46, Numéro spécial, septembre-octobre 1980.

Roma Antiqua. Envois des architectes français (1788-1924). Forum, Colisée, Palatin, Catalogue de l'exposition présentée à la Curie (Forum romain) et à la Villa Médicis de Rome et à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris (mars-mai 1985 et mai-juillet 1986), Éditions de l'École française de Rome, Rome (Italie), 1985.

Rome Antique - Pouvoir des images, images du pouvoir, Actes du colloque de Caen (1996), Caen, 2000.

"Rome et ses palais", *Dossiers d'Archéologie*, n°336, Numéro spécial, novembre-décembre 2009.

"Une ferme du moyen-âge reconstituée", *Archéologia*, n°235, mai 1988, p. 34-41.

Vénus et Caïn : Figures de la Préhistoire 1830-1930, Catalogue de l'exposition itinérante, Réunion des musées Nationaux, Paris, 2003.

AUTEURS :

AGACHE et BREART 1982 : Roger AGACHE et B. BREART [1982], "Revoir notre passé, de la fouille à la reconstruction archéologique", *Numéro spécial du Bulletin de la société de Préhistoire du Nord et de la Picardie*, n°10, Amiens.

AÏT EL HADJ et BELISLE 1985 : S. AÏT EL HADJ et Claire BELISLE (Sous la direction de) [1985], *Vulgariser, un défi ou un mythe ? : la communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Éditions Chronique Sociale, Collection "Synthèse", Lyon.

ALBOUY 1991/1 : Marc ALBOUY et al. [1991], *Karnak, le temple d'Amon restitué par l'ordinateur*, Éditions Solar, Paris.

ALBOUY 1991/2 : Marc ALBOUY [1994], *Du Titanic à Karnak - L'aventure du mécénat technologique*, Éditions Dunod, Paris.

ALEXANDRE-BIDON 2005 : Danièle ALEXANDRE-BIDON [2005], *Une archéologie du goût, céramique et consommation*, Collection Espaces médiévaux, Éditions Picard, Paris.

ALLEVY 1938 : Marie-Antoinette ALLEVY [1938], *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Éditions Droz, Paris.

ALLSWORTH-JONES 1998 : Phillip ALLSWORTH-JONES [1998], *Upper palaeolithic dwellings of mammoth bones in the Ukraine : Kiev-Kirillovski, Gontsy, Dobranichevka, Mezin and Mezhirich*, J. and E. Hedges, Archaeopress, Oxford (Grande-Bretagne).

AMALVI 1988 : Christian AMALVI [1988], *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France : de Vercingétorix à la Révolution*, Éditions Albin Michel, Paris.

ANDRIEUX 1976 : Philippe ANDRIEUX [1976], "Essai d'un four de potier reconstitué du type de Sérrier (bronze final)", *Études préhistoriques*, n°13, p. 37-40.

ANDRIEUX 1980 : Philippe ANDRIEUX [1980], "Couler le bronze comme il y a 4000 ans", *Dossier de*

l'archéologie, n°46 (septembre-octobre 1980), p. 72-77.

ANDRIEUX 1994 : Philippe ANDRIEUX et al. [1994], "Languedoc-Roussillon : la sidérurgie antique", *Archéologia*, n°301, mai 1994, p. 58-66.

ARNOLD 2002 : Martin ARNOLD [2002], "The Gladiator effect", *The New York Times*, 11 juillet 2002.

ATKINSON 1979 : Richard John Copland ATKINSON [1979], *Stonehenge*, Penguin Books, Londres (Grande-Bretagne).

AUBREE 2001 : B. AUBREE [2001], *Pourquoi vulgariser la science ? : Réflexions et applications*, Mémoire de DESS, sous la direction de Claudine Carlier, Université Stendhal - Grenoble 3.

AUFRERE 1994 : Sydney Hervé AUFRERE et al. [1994], *L'Égypte restituée*, en deux volumes, Éditions Errance, Paris.

AUPERT 1997 : Pierre AUPERT et al. [1997], "Les thermes d'Évreux", *Archéologia*, n°332, mars 1997, p. 42-49.

AUZEPY et CORNETTE 2008 : Marie-France AUZEPY et Joël CORNETTE (Sous la direction de) [2008], *Des images dans l'histoire*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

AYMARD 1933 : Aubin AYMARD [1933], *Histoire de France : premier livre - cours élémentaire 1^{ère} année* (Cours Gauthier-Deschamps), Éditions Hachette, Paris.

AZIZA 1998 : Claude AZIZA (Sous la direction de) [1998], "Le péplum : l'Antiquité au cinéma", *CinémAction*, n°89, 4^{ème} trimestre.

AZIZA 2008 : Claude AZIZA [2008], *Guide de l'Antiquité imaginaire*, Éditions Les Belles Lettres, Paris.

AZIZA 2009 : Claude AZIZA [2009], *Le péplum, un mauvais genre*, Éditions Klincksieck, Paris.

BAÇE et CEKA 1981 : Apollon BAÇE et Neritan CEKA [1981], "Les stoas de la période illyrienne", *Monumentet*, n°12, p. 5-54.

BANCEL 2002 : Nicolas BANCEL et al. [2002], *Les zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Éditions La Découverte, Paris.

BAPST 1891 : G. BAPST [1891], *Essai sur l'histoire des panoramas et dioramas*, Paris.

BARBET 1987/1 : Alix BARBET (Sous la direction de) [1987], *La peinture murale antique : restitution et iconographie : actes du IX^e séminaire de l'A.F.P.M.A. (Paris, 27-28 avril, 1985)*, Éditions de la maison des sciences de l'Homme, Paris.

BARBET 1987/2 : Alix BARBET [1987], "Du relevé à la restitution d'ensemble des peintures murales", *Dossiers Histoire et Archéologie*, n°119, septembre 1987, p. 20-33.

BARBET 2008 : Alix BARBET [2008], "La villa Kérylos a cent ans", *Archéologia*, n°460, novembre 2008, p. 31-40.

BARCELO 2000 : Juan A. BARCELO et al. [2000], *Virtual Reality in Archeology*, BAR S843, Oxford (Grande-Bretagne).

BARRERE 1985 : Martine BARRERE [1985], "Les principales difficultés dans la vulgarisation scientifique viennent du milieu scientifique lui-même", S. AÏT EL HADJ et Claire BELISLE (Sous la direction de) [1985], *Vulgariser, un défi ou un mythe ? : la communication entre spécialistes et non-spécialistes*, Éditions Chronique Sociale, Collection "Synthèse", Lyon, p. 15-24.

BARROIS 1993 : Nadine BARROIS et al. [1993], "Europe : Les sites de reconstitutions", *Archéologia*, n°293, septembre 1993, p. 30-38.

BARTHELEMY 1821 : Jean-Jacques, dit l'abbé BARTHELEMY [1821], *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, (Réédition, première édition, 1788) Éditions Ledoux, Paris.

BAUD et REVEYRON 2000 : Anne BAUD et Nicolas REVEYRON [2000], *Construire un château fort aujourd'hui, l'aventure Guédelon*, Éditions du Sorbier, Paris.

BAUD 2003 : Anne BAUD [2003], *Cluny, un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Éditions A&J Picard, Paris.

BAUD 2006 : Anne BAUD et al. [2006], *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Éditions ALPARA, Lyon.

BAYARD et MASSY 1983 : Didier BAYARD et Jean-Luc MASSY [1983] *Amiens romain, Samarobriva Ambianorum*, Revue Archéologique de Picardie.

BELLET et DE CHAZELLES 2005 : Michel-Édouard BELLET et Claire-Anne DE CHAZELLES (Sous la direction de) [2005], *De la restitution en archéologie*, Actes du colloque d'Ensérune (octobre 2005).

BELTING 1998 : Hans BELTING [1998] *L'image et son public au Moyen-âge*, Éditions Gérard Monfort, Saint Pierre de Salerne.

BERESFORD 1982 : Maurice Warwick BERESFORD [1982] "The reconstruction of some Saxon buildings at Goltho, Lincolnshire", *AA.VV., Structural Reconstruction Approaches to the interpretation of the excavated remains of buildings, British Archeological Reports*, 110, Oxford (Grande-Bretagne), p. 113-123.

BERLAN 1997 : Anne BERLAN [1997], "Les premières naumachies romaines et le développement de la mystique impériale (46 av. J.-C. - 52 ap. J.C.)", *Hypothèses*, 1997/1, p. 97-104.

BERNARDI 2011 : Philippe BERNARDI [2011], *Bâtir au Moyen Âge*, CNRS éditions, Paris.

BESNARD : Marie-Pierre BESNARD [?], *La Reconstitution virtuelle de l'église Notre-Dame de Saint-Lô. Un exemple de mise en valeur de patrimoine culturel par les nouvelles technologies*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Philippe Fleury (Université de Caen Basse-Normandie), en cours.

BIGOT 1908 : Paul BIGOT [1908], "Recherche des limites du Grand Cirque", *Bulletino della Commissione archeologica comunale*, p. 241-253.

BIGOT 1911 : Paul BIGOT [1911], *Notice sur le relief de la Rome impériale* (plaquette de la *Mostra archeologica* des Thermes de Dioclétien), Rome (Italie).

BIGOT 1913 : Paul BIGOT [1913], *Reconstitution en relief de la Rome antique*, Éditions Massin, Paris.

BIGOT 1942 : Paul BIGOT [1942], *Rome antique au IV^{ème} siècle après J.C.*, Éditions Vincent Fréal et Cie, Paris.

BIOUL 1996 : Bruno BIOUL [1996], "Archéologie expérimentale ou expérimentation archéologique?", *Les dossiers d'Archéologie*, n°216, septembre 1996, p. 3-5.

BISMUTH 2005 : Hervé BISMUTH [2005], *Histoire du théâtre européen de l'antiquité au XIX^{ème} siècle*, Collection Unichamp-Essentiel, Éditions Honoré Champion, Paris.

BIZET : M. BIZET [?], *La colline du Caelius dans la Rome du IV^{ème} siècle p.C. : architecture, urbanisme et restitution virtuelle*, Mémoire de thèse, sous la direction de Philippe Fleury, Université de Caen Basse-Normandie, en cours.

BLANC-MOUCHET 1980 : J. BLANC-MOUCHET [1980], "Ebla, un détournement de l'archéologie au profit de la politique", *La Recherche*, n°107, p. 77-79.

BLANCHARD 2011/1 : P. BLANCHARD et al. [2011], *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'invention de l'Autre*, Éditions La Découverte, Paris.

BLANCHARD 2011/2 : P. BLANCHARD et al. [2011], *L'invention du sauvage. Exhibitions*, Catalogue de l'exposition présentée au musée du quai Branly à Paris (29 novembre 2011-3 juin 2012), Paris.

BOCCHI 1999 : Francesca BOCCHI [1999], "The 4D virtual museum of the city of Bologna, Italy", J. GIROUX et al. (Sous la direction de) [1999], *Actes de l'International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques* (Los Angeles, 8-13 août 1999), Los Angeles (USA).

BOCQUET et PETREQUIN 1974 : Aimé BOCQUET et Pierre PETREQUIN [1974], "Charavines : le village néolithique des Baigneurs", *Archéologia*, n°69, avril 1974, p.43-49.

BOCQUET et HOUOT 1989 : Aimé BOCQUET et André HOUOT [1989], "Dessin, bande dessinée et préhistoire", *L'Homme et l'eau au temps de la Préhistoire*, CTHS, Paris, p. 117-120.

BOCQUET 2005 : Aimé BOCQUET (Sous la direction de) [2005], *Le site néolithique de Charavines - Les Baigneurs, Études scientifiques (1972-2005)*, Publication restreinte en 10 volumes, C.D.P.A., Grenoble.

BODU 1991 : Pierre BODU [1991], "Pincevent, site magdalénien", *Les dossiers d'Archéologie*, n°164, octobre 1991, p.60-67.

BOITARD 1861 : Pierre BOITARD [1861], *Études antédiluviennes. Paris avant les hommes. L'homme fossile, etc. Histoire naturelle du globe illustrée d'après les dessins de l'auteur M. Boitard, ouvrage posthume publié par sa famille suivi d'une nomenclature des trois règnes de la nature antédiluvienne par P. Ch. Joubert*, Éditions Passard, Paris.

BOMMELAER 1997 : Jean-François BOMMELAER (Sous la direction de) [1997], *Marmaria - Le sanctuaire d'Athéna à Delphes*, École Française d'Athènes - Électricité de France, Paris.

BORDES 1950 : François BORDES [1950], "Principes d'une méthode d'étude des techniques de débitage et de typologie du Paléolithique ancien et moyen", *Anthropologie*, LIV, p. 19-34.

BORGARD 2004 : Philippe BORGARD [2002], "Pompéi : recherches sur les productions artisanales. Le textile (Chronique. Activités archéologiques de l'École française de Rome. 2001)" *MEFRA*, Vol. 114, p. 476-478.

BORGARD 2004 : Philippe BORGARD [2004], "Pompéi et Herculaneum : recherches sur les productions artisanales. L'artisanat du textile (Chronique. Activités archéologiques de l'École française de Rome.

2003)" *MEFRA*, Vol. 116, p. 621-623.

BORGARD 2007 : Philippe BORGARD [2007] "Pompéi, ville lainière" *L'Archéologue, archéologie nouvelle*, n°88, p. 7-9.

BORGARD 2008 : Philippe BORGARD [2008] "Teindre la laine comme à Pompéi : une approche expérimentale (en collaboration avec Marie-Pierre Puybaret)", C. ALFARO et al. (Sous la direction de) [2008], *Actes du II Symposium internacional sobre textiles e tintes del Mediterraneo en epoca romana* (Athènes, 24-26 novembre 2005), Presses universitaires de Valence, Valence (Espagne), p. 185-194.

BOURDON 1988 : Jérôme BOURDON (Sous la direction de) [1988], *L'Histoire à la télévision. Dossiers de l'audiovisuel*, n°20, INA, Paris.

BOUVIER 1998 : Michel BOUVIER [1998], "Retrouver le goût des vins antiques", *Archéologia*, n°346, juin 1998, p. 26-31.

BOUVIER 2007 : Michel BOUVIER [2007], *Les vins de l'Antiquité : à la recherche des saveurs d'autrefois*, Éditions Jean-Paul Rocher, Paris.

BREZNAU 1999 : T. BREZNAU [1999], "People in the Past : the ancient Puebloan farmers of southwest Colorado", J. GIROUX et al. (Sous la direction de) [1999], *Actes de l'International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques* (Los Angeles, 8-13 août 1999), Los Angeles (USA).

BRUNEAU et BALUT 1997 : Philippe BRUNEAU et Pierre-Yves BALUT [1997], *Artistique et Archéologie*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

BRUNELLA et PETIT 2010 : Philippe BRUNELLA et Jean-Paul PETIT [2010], "Pérégrination dans l'Empire romain. De Bliesbruck à Rome", *Archéologia*, n°480, septembre 2010, p. 16-26.

BUCCI DE SANTIS 2004 : Ludovica BUCCI DE SANTIS [2004], "La reconstitution des espaces représentés sur quelques fresques murales romaines", Donatella MAZZOLENI et Umberto PAPPALARDO [2004], *Fresques des villas romaines*, Vérone (Italie), p. 402-410.

BURARAYAT 2010 : Chawee BURARAYAT [2010], *La maquette numérique comme support pour la recherche visuelle d'informations patrimoniales : définition d'une approche pour la sémantisation de sources documentaires par référencement spatial*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Michel Florenzano, École Arts et Métiers ParisTech.

CABANES 1994 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [1994], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXVIII*, 2, p. 521-529.

CABANES 1995 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [1995], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXIX*, 2, p. 761-781.

CABANES 1996 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [1996], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXX*, 2, p. 971-993.

CABANES 1997 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [1997], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXXI*, 2, p. 848-870.

CABANES 1998 : Pierre CABANES [1998], "Regards sur 50 ans d'archéologie albanaise", *Iliria XXVIII. 50 vjet arkeologji shqiptare (Simposium ndërkombëtar, Tiranë, 9-10 nëntor 1998)*, p. 49-72.

CABANES 1999 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [1999], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXXIII*, 2, p. 569-580.

CABANES 2000 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [2000], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXXIV*, 2, p. 620-630.

CABANES 2001 : Pierre CABANES (Sous la direction de) [2001], "Apollonia d'Illyrie (Albanie)", *BCH CXXV*, 2, p. 701-715.

CAHEN 1979 : Daniel CAHEN [1979], "Un habitat danubien à Blicquy : I. Structures et industrie lithique", *Archaeologia Belgica*, n°221.

CANET et ROUDIL 1988 : Henri CANET et Jean-Louis ROUDIL [1978], "Le village chalcolithique de Cambous à Viols-en-Laval (Hérault)", *Gallia Préhistoire*, Tome 21, Fascicule 1, Éditions du CNRS, Paris, p. 143-188.

CANET 1988 : Henri CANET [1988], "Le village chalcolithique de Cambous à Viols-en-Laval (Hérault) - La cabane III", *Archéologie en Languedoc*, 4^{ème} trimestre, p. 83-103.

CAPASSO 2005 : Gaetano CAPASSO [2005], *Journey to Pompeii. Virtual tours around the lost cities*, Éditions Capware, Naples (Italie).

CARNIERI 2001 : Emiliano CARNIERI et al. [2001], "Altre speci del genere Homo nel Pleistocene inferiore e Medio : la radiazione additiva", Francesco MALLEGNI (Sous la direction de) [2001], *Come eravamo. Il divenire biologico della famiglia degli ominidi*, Éditions LTU Gurguaglini, Pise (Italie), p. 181-246.

CAUWE 2001 : Nicolas CAUWE [2001], *L'héritage des chasseurs-cueilleurs dans le Nord-ouest de l'Europe - 10 000-3 000 ans avant notre ère*, Éditions Errance, Paris.

CEKA 1982 : Neritan CEKA [1982], *Apollonia e Ilirisë*, Tirana (Albanie).

CEKA 2008 : Neritan CEKA [2008], *Apollonia, Histoire et monuments*, Éditions Migjeni, Tirana (Albanie).

CHAPTAL et PLISSON 1989 : Frédéric CHAPTAL et Hugues PLISSON [1989], "Les chasseurs à l'arc solutréen", *Archéologia*, n°246, mai 1989, p. 40-47.

CHARBONNEAU 2005 : Neal CHARBONNEAU [2005], "Patrimoine architectural et informatique : Vers la modélisation de savoir-faire ancestraux", *Dire*, Vol. 14, n°4, Montréal (Canada).

CHARBONNEAU 2006 : Neal CHARBONNEAU [2006], *Le site archéologique de Karnak : un gigantesque casse-tête 3D*, Texte lauréat du Concours de vulgarisation scientifique 2006 de l'ACFAS, Montréal (Canada).

CHARBONNEAU 2007 : Neal CHARBONNEAU [2007], "Le recours à des moyens informatiques pour la diffusion du patrimoine bâti : une réflexion sur les modalités de communication entre chercheurs et apprenants", *TRAMES : revue de l'aménagement*, Montréal (Canada).

CHARTIER-RAYMOND et CRANÇON 2006 : Maryvonne CHARTIER-RAYMOND et Sophie CRANÇON [2006], "Dans la tombe de Pharaon. Le fac-similé de la chambre funéraire de Thoutmosis III", *Archéologia*, n°438, novembre 2006, p. 32-39.

CHASTEL 1981-1989 : André CHASTEL (Traduction et commentaires sous la direction de) [1981-1989] *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes de Giorgio Vasari*, en 12 volumes, Collection Arts, Éditions Berger-Levrault, Paris.

CHAUSSARD 1806 : Pierre-Jean-Baptiste CHAUSSARD [1806], *Le Pausanias français : état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^{ème} siècle : Salon de 1806... publié par un observateur impartial*, Éditions Buisson, Paris.

CHAYANI : Mehdi CHAYANI [?], *L'habitat à Tipasa et dans sa région : Étude et essai de reconstitution*, Mémoire de Thèse, sous la direction d'Alain Bouet, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, en cours.

CHEVILLOT 1994/1 : Christian CHEVILLOT [1994], "Le Parc Archéologique de Beynac (Dordogne, France). Un musée de plein air à vocation expérimentale et pédagogique", *Proceedings of World Archaeological Congress of New Delhi* (4-11 décembre 1994), New Delhi (Inde).

CHEVILLOT 1994/2 : Christian CHEVILLOT [1994], "Des fileuses, des fusaïoles en plomb et des pseudo-monnaies gauloises", *Documents d'Archéologie et d'Histoire Périgourdines*, Tome 9, p. 89-104.

CHEVILLOT et VALLET 1994 : Christian CHEVILLOT et Christian VALLET [1994], "Archéologie expérimentale au Parc Archéologique de Beynac. I. La découpe de boucherie", *Documents d'Archéologie et d'Histoire Périgourdines*, Tome 9, p. 75-88.

CHEVILLOT 1995 : Christian CHEVILLOT [1995], "Le Parc Archéologique de Beynac, un outil pédagogique et de communication", *Les sites de reconstitutions archéologiques*, Actes du colloque d'Aubechies (2-5 septembre 1993), Publication de l'Archéosite d'Aubechies, Aubechies (Belgique), p. 36-40.

CHEVILLOT et VALLET 1995 : Christian CHEVILLOT et Christian VALLET [1995], "Archéologie expérimentale au Parc Archéologique de Beynac. II. Fabrication d'une pirogue monoxyde", *Documents d'Archéologie et d'Histoire Périgourdines*, Tome 10, p. 31-40.

CHEVILLOT 1996/1 : Christian CHEVILLOT [1996], *Le Parc Archéologique de Beynac*, Publication de l'Association des Musées du Sarladais, Beynac.

CHEVILLOT 1996/2 : Christian CHEVILLOT et al. [1996], "Voyage à l'Âge de fer", *Dossiers d'Archéologie*, n°216, septembre 1996, p. 42-49.

CHEVILLOT 1997 : Christian CHEVILLOT [1997], "Visite : le Parc Archéologique de Beynac. À faire : un repas gaulois", *Arkéojunior*, n°33, juillet-août 1997, p. 8-13.

CHEVILLOT 1998 : Christian CHEVILLOT [1998], "Un Parc Archéologique à Beynac (Dordogne, France). Pourquoi faire ?", Actes du II^{ème} Séminaire de l'Université Autonome de Barcelone (12-14 novembre 1998, Barcelone, Espagne), *Treballs d'Arqueologia*, 5, p. 99-113.

CHOISY 1873 : Auguste CHOISY [1873], *L'art de bâtir chez les romains*, Éditions Forni, Bologne (Italie).

CHRISTOFLE 1930 : Marcel CHRISTOFLE [1930], *Essai de restitution d'un moulin à huile de l'époque romaine à Madanne (Constantine)*, Éditions J. Carbonel, Alger (Algérie).

CIANCIO ROSSETTO 2003 : Paola CIANCIO ROSSETTO [2003], "Le Circus Maximus. Des acquisitions

scientifiques récentes à la maquette électronique", Philippe FLEURY et Françoise LECOQ (Sous la direction de), Actes du colloque *Rome an 2000 : ville, maquette et modèle virtuel* (Caen, 28-30 septembre 2000), Collection « Les Cahiers de la MRSH », n°33, Presses universitaires de Caen, Caen, p. 103-111.

ÇIKOPANO 1979 : U. ÇIKOPANO et al. [1979], "Chronique des travaux de restauration (1978) : Apollonia"; *Monumentet XVIII*, p. 151, 157, 168 et 171.

COARELLI 2009 : Filippo COARELLI [2009], *Divus Vespasianus - Il bimillenario dei Flavi*, Catalogue de l'exposition présentée à Rome (29 mars 2009-10 janvier 2010), Rome (Italie).

COHEN 1999 : Claudine COHEN [1999], *L'homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Éditions du Seuil, Paris.

COHEN 2003 : Claudine COHEN [2003], *La femme des origines : images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Éditions Belin-Herscher, Paris.

COINDOZ 1988 : Michel COINDOZ [1988], "Le cheval de Troie - Archéologie et BD", *Archéologia*, n°239, octobre 1988, p. 52-65.

COLARDELLE 2002 : Michel COLARDELLE (Sous la direction de) [2002], *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Éditions de la Réunion de musées nationaux, Paris.

COLES 1973 : John M. COLES [1973], *Archaeology by experiment*, New York (USA).

COLES 1979 : John M. COLES [1979], *Experimental Archaeology*, Academic Press, Londres (Grande-Bretagne)/ New York (USA).

COLLINA-GIRARD 1998 : Jacques COLLINA-GIRARD [1998], *Le feu avant les allumettes, expérimentation et mythes techniques*, Éditions Maison des Sciences de l'Homme, Collection « Ethnologie des techniques », Paris.

CONNOLLY 1975 : Peter CONNOLLY [1975], *The Roman army*, Éditions Macdonald Educational, Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1977 : Peter CONNOLLY [1977], *The Greek army*, Éditions Macdonald Educational, Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1978 : Peter CONNOLLY [1978], *Hannibal and the Enemies of Rome*, Éditions Macdonald Educational, Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1978 BIS : Peter CONNOLLY [1978], *Armies of the Crusades*, Éditions Macdonald Educational, Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1979 : Peter CONNOLLY [1979], *Pompeii*, Éditions Macdonald Educational, Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1981 : Peter CONNOLLY [1981], *Greece and Rome at war*, Éditions Macdonald Phoebeus Ltd., Londres (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1983 : Peter CONNOLLY [1983], *Living in the Time of Jesus of Nazareth*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1986 : Peter CONNOLLY [1986], *The legend of Odysseus*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1988/1 : Peter CONNOLLY [1988], *Tiberius Claudius Maximus : the Legionary*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1988/2 : Peter CONNOLLY [1988], *Tiberius Claudius Maximus : the Cavalryman*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 1991 : Peter CONNOLLY [1991], *The Roman fort*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY et DODGE 2003 : Peter CONNOLLY et Hazel DODGE [1998], *La vie dans les cités antiques, Athènes & Rome*, Éditions Könemann, Cologne (Allemagne).

CONNOLLY et SOLWAY 2001/1 : Peter CONNOLLY et Andrew SOLWAY [2001], *Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY et SOLWAY 2001/2 : Peter CONNOLLY et Andrew SOLWAY [2001], *Ancient Rome*, Oxford University Press, Oxford (Grande-Bretagne).

CONNOLLY 2003 : Peter CONNOLLY [2003], *Coliseum : Rome's Arena of Death*, BBC Books, Londres (Grande-Bretagne).

CORBIER 2006 : Mireille CORBIER [2006], *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Éditions du CNRS, Paris.

COSTA 2011 : Sandra COSTA (Sous la direction de) [2011], *La gravure et l'Histoire : les livres illustrés de la Renaissance et du Baroque à la conquête du Passé*, Actes du programme *Illustrer l'Histoire/Illustrare la Storia 2008-2010*, Les cahiers du CRHIPA, n°18, Grenoble.

COUDART 1987 : Anick COUDART [1987], *Architecture et société : uniformité et variabilité, fonction et style de l'architecture du néolithique danubien*, Mémoire de thèse, sous la direction de Marion Lichardus, Paris.

COUDART 1999 : Anick COUDART [1999], *Architecture et société néolithique - L'unité et la variance de la maison danubienne*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

COULON et GOLVIN 2006 : Gérard COULON et Jean-Claude GOLVIN [2006], *Voyage en Gaule romaine*, (Seconde édition, révisée et enrichie, première édition, 2002), Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

COUPIN 1926 : Pierre Alexandre COUPIN [1926], *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire, ancien membre de l'Institut, Officier de la Légion d'Honneur*, Éditions Renouard, Paris.

COUTIER 1929 : Léon COUTIER [1929], "Expériences de taille pour rechercher les anciennes techniques paléolithiques", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, Tome XXVI, n°2, p. 172-174.

CRANÇON et KEYSER 2004 : Sophie CRANÇON et Olivier KEYSER [2004], "Construire un château du XIIIème siècle", *Archéologia*, n°413, juillet-août 2004, p. 56-71.

CROSNIER et VOLAIT 1998 : Marie-Laure CROSNIER et Mercedes VOLAIT [1998], *L'Égypte d'un*

architecte - Ambroise Baudry (1838-1906), Catalogue de l'exposition itinérante *Ambroise Baudry ou l'Égypte d'un architecte*, Somogy Éditions d'art, Paris.

ÇURRI 1980 : O. ÇURRI [1980], "Chronique des travaux de restauration (1978) : Apollonia", *Monumentet XX*, p. 134-5 et 140.

D'AMATO 1997 : Clotilde D'AMATO [1997], "Il plastico di Roma arcaica nel Museo della Civiltà Romana", *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 1997, p. 139-143.

DANIEL 2010 : Jacques DANIEL [2010], "Grand Pressigny. Un nouveau musée de Préhistoire", *Archéologia*, n°482, novembre 2010, p. 16-25.

DARQUES 2009 : Thierry DARQUES et al. [2009], *Guédelon, ils bâtissent un château fort. Le chantier de saison en saison*.

DAVAL 2005 : Camille DAVAL [2005], *Le projet de création du musée-parc archéologique du lac de Paladru en Isère (Projet du Conseil Général de l'Isère)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Danielle Moger et Jean-Pascal Jospin, Université Pierre Mendès France - Grenoble 2.

DAVAL 2006 : Camille DAVAL [2006], *La restitution de l'archéologie au grand public dans les parcs archéologiques et parcs de restitution en France. Étude historique et comparative*, Mémoire de Master, sous la direction de Danielle Moger et Jean-Pascal Jospin, Université Pierre Mendès France - Grenoble 2.

DAYNES 2007 : Elisabeth DAYNES [2007], *Daynes*, Portfolio promotionnel, Fragments international, Paris.

DAYNES 2008 : Elisabeth DAYNES (Propos recueillis par Romain Pigeaud) [2008], "Le visage des fossiles", *Archéologia*, n°458, septembre 2008, p. 12-19.

DE BEAUNE 2000 : Sophie A. DE BEAUNE [2000], *Pour une archéologie du geste - Broyer, moudre, piler, des premiers chasseurs aux premiers agriculteurs*, CNRS Éditions, Paris.

DE BEAUNE 2011 : Sophie A. DE BEAUNE (Sous la direction de) [2011], *Écrire le passé*, CNRS Éditions, Paris.

DELLUC 2007 : Gilles DELLUC (propos recueillis par Romain Pigeaud) [2007], "Cro-Magnon, le vrai et le faux", *Archéologia*, n°445, juin 2007, p. 54-63.

DELOFFRE 2005 : Véronique DELOFFRE [2005], *Illusions d'antique : exposition temporaire en préfiguration et accompagnement du film numérique "Retour à Bagacum", 07-04-2004 - 30-04-2005 : Musée-site d'archéologie, un musée du département du Nord, Bavay-Bagacum*, Musée-site d'archéologie, Bavay.

DE LUCA 2006 : Livio DE LUCA [2006], *Relevé et multi-représentations du patrimoine architectural. Définition d'une approche hybride de reconstruction d'édifice*, Mémoire de thèse, sous la direction de Michel Florenzano, ENSAM (École Nationale Supérieure des Arts et Métiers) d'Aix-en-Provence.

DE LUCA 2009 : Livio DE LUCA [2009], *La photomodélisation architecturale - Relevé, modélisation, représentation d'édifices à partir de photographies*, Éditions Eyrolles, Paris.

DELPORTE et DUPRAT 2003 : Christian DELPORTE et Annie DUPRAT [2003], *L'événement : Images, représentations, mémoire*, Éditions Créaphis, Paris.

DELPORTE 2008 : Christian DELPORTE et al. (Sous la direction de) [2008], *Quelle est la place des images en histoire ?*, Éditions Nouveau Monde, Paris.

DE MOREUIL 1965 : Jean DE MOREUIL [1965], "Une expérience archéologique sans précédent, entretien avec le professeur Leroi-Gourhan sur le site de Pincevent", *Archéologia*, n°7, novembre 1965, p. 42-54.

DEMOULE 2002 : Jean-Paul DEMOULE et al. [2002], *Guide des méthodes de l'Archéologie*, Éditions La Découverte, Paris.

DEMOULE et LANDES 2009 : Jean-Paul DEMOULE et Christian LANDES (Sous la direction de) [2009], *La fabrique de l'archéologie en France*, Éditions La Découverte, Paris.

DE PAOLI et BOGDAN 1999 : Giovanni DE PAOLI et Marius BOGDAN [1999], "The front of the stage of Vitruvius' Roman theatre : A new approach of computer-aided design that transforms geometric operators to semantic operators", Actes de la 8^{ème} Conférence internationale *CAADFutures '99*, Atlanta (USA).

DE PAOLI 2005 : Giovanni DE PAOLI et al. [2005], "Using digital devices to find new ways of representing audience visibly in theatrical spaces", *eCAADe 05 (Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe Digital Design : the Quest for New Paradigms)*, Lisbonne (Portugal).

DESBROSSE et KOZLOWSKI 2001 : René DESBROSSE et Janusz KOZLOWSKI [2001], *Les habitats préhistoriques*, Éditions du CTHS, Paris.

DES CARS 2010 : DES CARS Laurence et al. [2010], *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle*, Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Orsay de Paris (19 novembre 2010-23 janvier 2011), Éditions Skira-Flammarion, Paris.

DESVALLEES et MAIRESSE 2011 : André DESVALLEES et François MAIRESSE [2011], *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Éditions Armand Colin, Paris.

DHOQUOIS 1991 : Guy DHOQUOIS [1991], *Histoire de la pensée historique*, Éditions Armand Colin, Paris.

DUCROS 2000 : Albert et Jacqueline DUCROS (Sous la direction de) [2000], *L'Homme préhistorique - Images et imaginaire*, Éditions L'Harmattan, Collection Histoire des Sciences Humaines, Paris.

DUFRESNE 2005 : Pascal DUFRESNE [2005], *Réalité virtuelle et réalisme infographique dans la reconstitution architecturale assistée par ordinateur*, Mémoire de Thèse, sous la direction de S. Leprun, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3.

DUHAULT : L. DUHAULT [?], *Le camp des prétoriens à Rome : essai de restitution virtuelle au début du IV^{ème} siècle p.C.*, Mémoire de thèse, sous la direction de Philippe Fleury, Université de Caen Basse-Normandie, en cours.

DUMAS 2009 : Cyril DUMAS et al. (Sous la direction de) [2009], *La Restitution du geste préhistorique. Approches expérimentales en archéologie préhistorique*, Actes du colloque européen *Langage de pierre. La Restitution du geste en archéologie préhistorique* (Les Baux de Provence : Cité des Baux de Provence), Éditions Maison Cazenave, Les Baux.

DUMONT 2009 : Hervé DUMONT [2009], *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*,

Éditions Nouveau Monde, Paris.

DUPRAT 2008 : Annie DUPRAT [2008], "L'enquête iconographique : hypothèses, méthodes, objectifs. La bataille de Bouvines", Christian DELPORTE et al. (Sous la direction de) [2008], *Quelle est la place des images en histoire ?*, Éditions Nouveau Monde, Paris, p. 106-116.

DURAND 2002 : Isabelle DURAND [2002], *La conservation des monuments antiques. Arles, Nîmes, Orange et Vienne au XIX^{ème} siècle*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes.

DURAND 2005 : Philippe DURAND [2005], *Guédelon*, Collection Gisserot Patrimoine, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris.

DUVAL 1988 : Alain DUVAL [1988], "Vers une archéologie vivante", *Les dossiers de l'Archéologie*, n°126, p. 87-88.

EL KHOURY 2008 : Nada EL KHOURY [2008], *Proposition et simulation de modèles numériques de compréhension d'un patrimoine : le théâtre romain de Byblos au Liban*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Giovanni de Paoli, Université de Montréal.

ÉLOY 1996 : Michel ÉLOY [1996], "La vision critique d'un péplum", *Les dossiers de l'Archéologie*, n°216, septembre 1996, p. 52-57.

EMBS et MELLOTT 2006 : Jean-Marie EMBS et Philippe MELLOTT [2006], *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse - 1840-1940*, Éditions de Lodi, Paris.

FABRY 2007 : Irène FABRY [2007] "Troie et Alexandre : la matière antique dans la littérature médiévale", *Acta Fabula*, mars-avril 2007, Vol. 8, n°2.
(Disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/revue/document3084.php>)

FARCHAKH-BAJJALY 2008 : Joanne FARCHAKH-BAJJALY [2008], "Reconstruire Babylone... ou mourir", *Archéologia*, n°453, mars 2008, p. 24-27.

FARCHAKH-BAJJALY 2009 : Joanne FARCHAKH-BAJJALY [2009], "Un autre aspect de la division du pays - Le patrimoine en Irak", *Archéologia*, n°467, juin 2009, p. 8-11.

FARNOUX 1993 : Alexandre FARNOUX [1993], *Cnossos, l'archéologie d'un rêve*, Collection Découvertes, Éditions Gallimard, Paris.

FAROULT 2010 : Guillaume FAROULT et al. [2010], *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIème siècle*, Éditions Musée du Louvre et Gallimard, Paris.

FAVRO 1996 : Diane FAVRO [1996], *The urban image of augustan Rome*, Cambridge University Press, Cambridge (Grande-Bretagne).

FEVRES et PLANTIER 2008 : Jessica FEVRES et Bruno PLANTIER [2010], "Expérience de réalité augmentée mobile au sein du château de Vincennes. Le cabinet de travail de Charles V", Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2010], *Archéologie & réalité virtuelle*, Actes du colloque *Virtual Retrospect 2009*, (Bordeaux, 18-20 novembre 2009), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux, p. 122-127.

FERDIERE 1983 : Alain FERDIERE (Sous la direction de) [1983], *Un site rural gallo-romain en Beauce : Dambron*, Publication de la Fédération Archéologique du Loiret.

FLEURY 1998 : Philippe FLEURY [1998], *Reconstitution virtuelle de la Rome antique*, Collection « Les Cahiers de la MRSB », n°14, Presses universitaires de Caen, Caen.
(Disponible à l'adresse : www.unicaen.fr/rome/cahiermrsh14.html)

FLEURY 2005 : Philippe FLEURY [2005], *La Rome antique. Plan relief et reconstitution virtuelle*, Presses universitaires de Caen, Caen.

FLEURY et MADELEINE 2007 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [2007], "Réalité virtuelle et restitution de la Rome antique au IV^{ème} siècle après J.C.", *Histoire urbaine*, n°18, p. 161-169.

FLEURY et DESBORDES 2008 : Philippe FLEURY et Olivier DESBORDES (sous la direction de) [2008], *Roma illustrata - Représentations de la ville*, Actes du colloque de Caen (Caen, 6-8 octobre 2005), Presses universitaires de Caen, Caen.

FLEURY et MADELEINE 2008 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [2008], "Problématique d'une restitution globale de la Rome antique. Une visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes", Robert VERGNIEUX et Caroline DELEVOIE (Sous la direction de) [2008], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2007* (Bordeaux, 14-16 novembre 2007), Collection Archéovision, Éditions Ausonius, Bordeaux, p. 55-60.

FLEURY et MADELEINE 2009/1 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [2009], "L'accès aux sources anciennes sur le modèle virtuel de la Rome antique", Séminaire international *Virtualia* (Schedae, 23 mai 2007), p. 5-18.

FLEURY et MADELEINE 2009/2 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [2009], "Interactive visit of the city of Rome in the fourth century A.D. ", Bernard FRISHER et al. (Sous la direction de) [2009], *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology, Making History Interactive*, Archaeopress, Oxford (Grande-Bretagne), p. 67-75.

FLEURY et MADELEINE 2010 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [2010], "L'interprétation des sources anciennes pour la restitution virtuelle du théâtre de Pompée dans la Rome antique", P. DAVID [2010], Actes du colloque international inaugural *Interprétation(s)* (Brest, 14-16 février 2008), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 271-285.

FLEURY et MADELEINE/1 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [?], "Virtual model of the city of Rome in the fourth century A.D.", *36th Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology (CAA)* (Budapest, 2-6 avril 2008), à paraître.

FLEURY et MADELEINE/2 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [?], "Restitution virtuelle du forum de la Paix. Visite interactive avec accès dynamique aux sources anciennes", Actes de la table ronde *Habiter en ville au temps de Vespasien* (Nancy, 17 octobre 2008), à paraître.

FLEURY et MADELEINE/3 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [?], "L'évolution des sources et des médias pour la représentation de la Rome du IV^{ème} siècle après J.C.", Actes du colloque international *Le mythe de Rome en Europe : modèles et contre-modèles* (Caen, 27-29 novembre 2008), à paraître.

FLEURY et MADELEINE/4 : Philippe FLEURY et Sophie MADELEINE [?], "Restituer la Rome antique, l'exemple des forums impériaux et d'une machine utilisée au théâtre", Séminaire international *Virtualia* (Saint-Lô, 19 mars 2009), à paraître.

FLUTSCH 2002 : Laurent FLUTSCH [2002], *Futur antérieur. Trésors archéologiques du 21^{ème} siècle après J.C.*, Catalogue de l'exposition du musée romain de Lausanne-Vidy (octobre 2002-avril 2003), Infolio éditions, Genève (Suisse).

FOLLAIN 2003 : Érik FOLLAIN et al. [2003], "Les thermes gallo-romains de Bliesbruck : de la recherche scientifique à l'évocation architecturale", *Les Cahiers Lorrains*, 1, p. 6-17

FOLLAIN 2004 : Érik FOLLAIN [2004], "Fontaines gallo-romaines en Haute-Normandie", *Les Dossiers d'archéologie*, n° 295 p. 50-59.

FOLLAIN et LEPERT 2005 : Érik FOLLAIN et Thierry LEPERT [2005], "Les thermes d'Aulona", *Archéologia*, n°421, avril 2005, p. 42-51.

FOLLAIN et PITTE 2006 : Érik FOLLAIN et Dominique PITTE [2006], "Lillebonne, le château restitué", *Archéologia*, n°430, p. 46-53.

FOLLAIN 2007 : Érik FOLLAIN [2007], "Apollonia, une cité antique en Albanie", *Arkéojunior*, n°141, mai 2007, p. 8-12.

FOLLAIN 2008 : Érik FOLLAIN [2008], "Notre-Dame-du-Vœu, une abbaye redécouverte", *Archéologia*, n°460, novembre 2008, p. 43-50.

FOLLAIN et REVERDY-MEDELICE 2008 : Érik FOLLAIN et Isabelle REVERDY-MEDELICE [2008], "Évocation des fouilles d'Apollonia en Albanie 1994-2005", Robert VERGNIEUX et Caroline DELEVOIE (Sous la direction de) [2008], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2007* (Bordeaux, 14-16 novembre 2007), Collection Archéovision, Édition Ausonius, Bordeaux, p. 215-220.

FOLLAIN 2011 : Érik FOLLAIN [2011], "Apollonia d'Illyrie, nouvelles recherches", *Archéologia*, n°486, mars 2011, p. 36-49.

FOLLAIN 2012 : Érik FOLLAIN [2012], *Le centre monumental romain d'Apollonia d'Illyrie : images de synthèse et restitutions archéologiques*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Jean-Luc Lamboley, Université Louis Lumière - Lyon 2.

FONTON 1993 : M. FONTON et al. [1993], "La mise en scène de l'homme préhistorique dans la peinture et l'illustration", *Préhistoire et Anthropologie Méditerranéenne*, Vol. 2, p. 143-148.

FORTE 1996 : Maurizio FORTE (Sous la direction de) [1996], *Archéologie virtuelle, le passé retrouvé*, Éditions Arthaud, Paris.

FORTE 1999 : Maurizio FORTE [1999], "3D facial reconstruction and visualization of ancient Egyptian mummies using spiral CT data", Jean GIROUX et al. (Sous la direction de) [1999], Actes de l'*International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques* (Los Angeles, 8-13 août 1999), Los Angeles (USA).

FORTE 2007 : Maurizio FORTE (Sous la direction de) [2007], *La villa di Livia : Un percorso di ricerca di archeologia virtuale*, Éditions "L'Erma" di Bretschneider, Rome (Italie).

FOSSIER 2000 : Robert FOSSIER [2000], *Le travail au Moyen Âge*, Collection Pluriel, Éditions Hachette.

FOUCAULT 1969 : Michel FOUCAULT [1969], *Archéologie du Savoir*, Éditions Gallimard, Paris.

FOURRE : E. FOURRE [?], *Les machines de jet romaines : Reconstitution et expérimentation*, Mémoire de thèse, sous la direction de Philippe Fleury, Université de Caen Basse-Normandie, en cours.

FRESQUET : Xavier FRESQUET [?], *Les cithares sur table médiévales, de l'organologie à la*

reconstitution, Mémoire de Thèse, sous la direction de Frédéric Billiet et M.-B. Dufourcet, Université Paris Sorbonne - Paris IV, en cours.

FRISHER et DAKOURI-HILD 2008 : Bernard FRISHER et Anastasia DAKOURI-HILD (Sous la direction de) [2008], *Beyond illustration : 2D and 3D digital technologies as tools for discovery in Archaeology*, British Archaeology Reports, Londres (Grande-Bretagne).

FRISHER 2009 : Bernard FRISHER et al. (Sous la direction de) [2009], *Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology, Making History Interactive*, Archaeopress, Oxford (Grande-Bretagne).

FUCHS 2006 : Alain FUCHS [2006], *Outils numériques pour le relevé architectural et la restitution archéologique*, Mémoire de Thèse, sous la direction de M. Florenzano, Université de Nancy.

FUSSY 2009 : Cyril FUSSY [2009], "L'épopée du Kybèlé, un périple grandeur nature en Méditerranée", *Archéologia*, n°470, octobre 2009, p. 22-30.

GALLAY 1986 : Alain GALLAY [1986], *L'archéologie demain*, Édition Belfond, Collection « Belfond/Sciences », Paris.

GALLAY 1996 : Alain GALLAY [1996], "Archéologie et Histoire : la tentation littéraire", Marc GROENEN (Collectif, sous la direction de), *La préhistoire au quotidien*, Collection « L'Homme des origines », Éditions Jérôme Million, Grenoble, p. 119-140.

GALLAY 2006 : Alain GALLAY (Sous la direction de) [2006], *Des Alpes au Léman - Images de la Préhistoire*, Infolio éditions, Gollion (Suisse).

GALLET 2006 : Bastien GALLET et al. [2006], *Anastylose - Rome, XIII av. J.C., IX av. J.C, 1942 - Farce archéologique en deux actes et un aparté*, Éditions Fage, Académie de France, Rome (Italie).

GARCIA 2004 : Dominique GARCIA [2004], "La Celtique méditerranéenne : habitats et sociétés en Languedoc et en Provence du VIIIe au IIe siècle av. J.-C.", Éditions Errance, Paris.

GASCO 1976 : Jean GASCO [1976], *La communauté paysanne de Fontbouisse*, Laboratoire de Préhistoire et de Palethnologie, Carcassonne.

GAUCHER 1977 : Gilles GAUCHER [1977], "Un campement de chasseurs de rennes à Pincevent après treize ans de fouilles", *Archéologia*, n°110, septembre 1977, p. 15-29.

GAUCHER et JULIEN 1980 : Gilles GAUCHER et Michèle JULIEN [1980], "À Pincevent, reconstitution des tentes de chasseurs de rennes", "Revivre la préhistoire", *Dossiers d'Archéologie*, n°46, Numéro spécial, septembre-octobre 1980, p. 46-51.

GAUCHER et BAFFIER 1996 : Gilles GAUCHER et Dominique BAFFIER [1996], *Fouilles de Pincevent II, Le site et ses occupations récentes : l'environnement tardi et post-glaciaire et les témoins postérieurs au Magdalénien*, Société préhistorique française, Paris.

GENOT 2011 : Alain GENOT [2011], *Jean-Claude Golvin, un architecte au cœur de l'histoire*, Éditions Errance, Paris.

GERMER 1997 : Renate GERMER (Sous la direction de) [1997], *Momies, la vie après la mort*, Éditions Flammarion, Paris.

GERNSHEIM 1968 : Helmut et Alison GERNSEIM [1968], *L.-J.-M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York (USA).

GERVEREAU et CONSTANS 2005 : Laurent GERVEREAU et Claire CONSTANS [2005], *Le musée révélé - L'Histoire de France au château de Versailles*, Éditions Robert Laffont, Paris.

GIFFORD-GONZALEZ 1993 : Diane GIFFORD-GONZALEZ [1993], "You can hide, but you can't run : representation of women's work in illustrations of Palaeolithic life", *Visual Anthropology Review*, n°9, p. 23-41.

GILBERT 2004 : François GILBERT [2004], *Le soldat romain à la fin de la République et sous le Haut-Empire*, Collection Histoire vivante, Éditions Errance, Paris.

GILBERT et CHASTENET 2006 : François GILBERT et Danielle CHASTENET [2006], *La femme romaine*, Collection Histoire vivante, Éditions Errance, Paris.

GILBERT et ALEXANDRA 2009 : François GILBERT et Alain ALEXANDRA [2009], *Légionnaires, auxiliaires et fédérés sous le Bas-Empire*, Collection Histoire vivante, Éditions Errance, Paris.

GILLAIN 1987 : Bernadette GILLAIN [1987], "Restitution des pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban", *Dossiers Histoire et Archéologie*, n°119, septembre 1987, p. 52-57.

GLADKIK 1985 : Michail GLADKIK et al. [1985], "Les huttes en os de mammoth de la plaine russe", *Pour la science*, n°87, p. 32-38.

GLENISSON 1988 : Jean GLENISSON (Sous la direction de) [1988], *Le livre au Moyen Âge*, Presses du CNRS, Paris.

GOLVIN et LANDES 1990 : Jean-Claude GOLVIN et Christian LANDES [1990], *Amphithéâtres et gladiateurs*, Presses du CNRS, Paris.

GOLVIN 1991 : Jean-Claude GOLVIN et al. [1991], *L'Égypte restituée, de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine - Sites et temples de Haute-Égypte*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

GOLVIN et BOCCON-GIBOD 1991 : Jean-Claude GOLVIN et Henry BOCCON-GIBOD [1991], "Le grand temple d'Amon-Rê à Karnak reconstruit par l'ordinateur", *Les dossiers de l'Archéologie*, n°153, juin 1991, p. 8-19.

GOLVIN 1994 : Jean-Claude GOLVIN et al. [1994], *L'Égypte restituée, de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine - Sites et temples du désert*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

GOLVIN 1997 : Jean-Claude GOLVIN et al. [1997], *L'Égypte restituée, de la naissance de la civilisation pharaonique à l'époque gréco-romaine*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

GOLVIN et GROS DE BELER 1999 : Jean-Claude GOLVIN et Aude GROS DE BELER [1999], *Voyage en Égypte ancienne*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

GOLVIN et LARONDE 2001 : Jean-Claude GOLVIN et André LARONDE [2001], *L'Afrique antique, histoire et monuments*, Éditions Errance, Paris.

GOLVIN 2003/1 : Jean-Claude GOLVIN et al. [2003], *L'Antiquité retrouvée*, Collection Nouveaux

Regards, Éditions Errance, Paris.

GOLVIN 2003/2 : Jean-Claude GOLVIN [2003], *La restitution des villes antiques*, Collection Archéovision, Éditions Ausonius, Bordeaux.

GOLVIN 2005 : Jean-Claude GOLVIN [2005], *L'image de restitution et la restitution de l'image*, Cours de Tunis, I.

GOLVIN et SALLES 2006 : Jean-Claude GOLVIN et Catherine SALLES [2006], *Voyage chez les empereurs romains*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

GOLVIN et FAUQUET 2007 : Jean-Claude GOLVIN et Fabricia FAUQUET [2007], "L'hippodrome de Constantinople. Essai de restitution architecturale du dernier état du monument", *Antiquité tardive*, Tome 15, p. 181-214.

GOLVIN et LONTCHO 2008 : Jean-Claude GOLVIN et Frédéric LONTCHO [2008], *Rome antique retrouvée*, Collection Promenades archéologiques, Éditions Errance, Paris.

GOLVIN 2009 : Jean-Claude GOLVIN [2009], *Voyage le long de la Vallée du Nil*, Éditions Errance, Paris.

GOTTESDIENER 1992 : Hana GOTTESDIENER (Sous la direction de) [1992], *Textes et public dans les musées*, Presses universitaires de Lyon, Lyon.

GOUDINEAU 2000 : Christian GOUDINEAU [2000], *Le voyage de Marcus : les tribulations d'un jeune garçon en Gaule romaine*, Éditions Errance, Paris.

GRAITSON 1993 : Jean-Marie GRAITSON (Sous la direction de) [1993], *Péplum : l'Antiquité dans le roman, la BD et le cinéma*, Actes du II^{ème} colloque des *Paralittératures de Chaudfontaine consacré à l'Aventure* (14-15 novembre 1988), Éditions du Céfal, Liège.

GRAN-AYMERICH 2007 : Ève GRAN-AYMERICH [2007], *Les chercheurs de passé - 1798-1945 - Aux sources de l'archéologie*, CNRS Éditions, Paris.

GRIMAL et BAUD 2003 : Nicolas GRIMAL et Michel BAUD (Sous la direction de) [2003], *Évènement, récit, histoire officielle. L'écriture de l'histoire dans les monarchies antiques*, Actes du colloque du Collège de France 2002 (24-25 juin 2002), Éditions Cybèle, Paris.

GRIENER 1987 : Pascal GRIENER [1987], "Les chefs-d'œuvre inconnus. L'histoire de la peinture antique et l'évidence documentaire dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle", *Image et histoire*, Actes du colloque *Paris Censier* (mai 1986), Éditions Publisud, Paris, 1987.

GROS 1976 : Pierre GROS [1976], *Aurea Templum : recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Collection des Bibliothèques des écoles françaises d'Athènes et de Rome, n°231, Éditions de l'École française de Rome, Rome (Italie).

GROS 1996 : Pierre GROS [1996], *L'architecture romaine vol. 1; Les monuments publics : du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Éditions Picard, Paris.

GUALINO 2006 : Jacques GUALINO [2006], *Dictionnaire pratique de l'informatique, d'Internet et des technologies de l'information et de la communication*, Éditions Gualino, Paris.

GUIBBERT 1993 : Pierre GUIBBERT et al. (Sous la direction de) [1993], "L'Histoire de France au

cinéma", *CinémAction*, Hors série.

GUILLEMIN et LE STER 1934 : Henri GUILLEMIN et l'abbé LE STER [1934], *Histoire de France : cours élémentaire*, Éditions de l'École, Paris.

GUIMIER-SORBET 2000 : Anne-Marie GUIMIER-SORBETS [2000], "Recherche informatique et publication en archéologie : vers de nouveaux modèles ?", *I modelli niella ricercare archeologica - I ruolo dell'informatica*, Accademia Nazionale di Lincei, Rome (Italie), p. 115-129.

GUTIERREZ 2003 : Diego GUTIERREZ et al. [2003], "Archaeological and Cultural heritage : bringing life to an unearthed Muslim suburb in an immersive environment", *Proceedings of the Congress in Virtual Reality Applications* (3 et 4 avril 2003), Vitória (Portugal).

HADJOUIS 1997 : Djillali HADJOUIS et al. [1997], "Nouvelles technologies : imageries numérisées et reconstitutions faciales", *Archéologia*, n°340, décembre 1997, p. 48-57.

HAGER 1997 : Lori HAGER [1997], "Sex and gender in paleoanthropology", Lori HAGER (Sous la direction de) [1997], *Women in human evolution*, Éditions Routledge, Londres (Grande-Bretagne)/New York (USA), p. 1-28.

HANSEN 1977 : Hans-Ole HANSEN [1977], *The Prehistoric Village at Lejre*, Historical Archaeological Research Center, Lejre (Danemark).

HANSI 1914 : HANSI (Jean-Jacques Waltz, dit) [1914], *L'Histoire d'Alsace racontée aux petits enfants*.

HASELBERGER et HUMPHREY 2006 : Lothar HASELBERGER et John HUMPHREY (Sous la direction de) [2006], "Imaging ancient Rome : Documentation, visualization, imagination - Actes du 3^{ème} Williams Symposium on Classical Architecture (Rome, 20-23 Mai 2004)", *Journal of Roman archaeology*, Hors série, n°61.

HASKELL 1995 : Francis HASKELL [1995], *L'historien et les images*, Collection Bibliothèque illustrée des Histoires, Éditions Gallimard, Paris.

HAUDRICOURT 1987 : André-Georges HAUDRICOURT [1987], *La technologie science humaine. Recherches d'Histoire et d'Ethnologie des techniques*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

HELLMANN 2006 : Marie-Christine HELLMANN [2006], *L'architecture grecque, volume 2, Architecture religieuse et funéraire*, Éditions Picard, Paris.

HERMANES et JACCOTTET 1975 : Théo-Antoine HERMANES et Claude JACCOTTET [1975], *Réflexions sur les limites de la restauration*, *Alliance culturelle romande* n°21, Genève (Suisse), p. 39-42.

HOLLIDAY 1993 : Peter James HOLLIDAY [1993], *Narrative and events in ancient art*, Cambridge University Press, Cambridge (Grande-Bretagne).

HUOT 2005 : Jean-Louis HUOT (Propos recueillis par Séverine Nickel) [2005], "Les grands travaux des archéologues", *L'Histoire*, n°301, p. 56-61.

IAKOVLEVA 2001 : Lioudmila IAKOVLEVA [2001], "Les habitats en os de mammoth des chasseurs paléolithiques d'Ukraine", *Les dossiers d'Archéologie*, n°266, septembre 2001, p. 36-47.

IAKOVLEVA et DJINDJIAN 2004 : Lioudmila IAKOVLEVA et François DJINDJIAN [2004], "L'homme préhistorique au temps des mammouths", *Les dossiers d'Archéologie*, n°291, mars 2004, p. 8-17.

IAKOVLEVA 2004 : Lioudmila IAKOVLEVA [2004], "Les habitats en os de mammouth du Paléolithique supérieur en Europe orientale", *Les dossiers d'Archéologie*, n°291, mars 2004, p. 46-49.

IAKOVLEVA et GLADKIK 2004 : Lioudmila IAKOVLEVA et Michail GLADKIK [2004], "Les sites d'Ukraine : de Mejiriche à Gontsy et leurs cabanes en os de mammouth", *Les dossiers d'Archéologie*, n°291, mars 2004, p. 64-67.

IMPEY et MACGREGOR 1985 : Oliver IMPEY et Arthur MACGREGOR (Sous la direction de) [1985], *The origins of museums. The cabinet of curiosities in Sixteenth and Seventeenth century Europe*, Clarendon Press, Oxford (Grande-Bretagne).

JACOBI et SCHIELE 1988 : Daniel JACOBI et Bernard SCHIELE (Sous la direction de) [1988], *Vulgariser la science : le procès de l'ignorance*, Édition Champ Vallon, Collection Milieux, Seyssel.

JACOBI 1999 : Daniel JACOBI [1999], *La communication scientifique : Discours, figures, modèles*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

JACOBI 2009 : Daniel JACOBI [2009], "La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques", *La lettre de l'OCIM*, n°123, mai-juin 2009, p.15-23.
(Disponible à l'adresse : <http://ocim.revues.org/234>)

JACQUES et RAICHVARG 1991 : Jean JACQUES et Daniel RAICHVARG [1991], *Savants et ignorants : une histoire de la vulgarisation des sciences*, Éditions du Seuil, Paris.

JEANNERET 1994 : Yves JEANNERET [1994], *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*, Presses universitaires de France, Paris.

KAESER 2000 : Marc-Antoine KAESER [2000], "Le fantasma lacustre. Un mythe et ses implications dans la Suisse du XIX^{ème} siècle", Albert et Jacqueline DUCROS (Sous la direction de) [2000], *L'Homme préhistorique - Images et imaginaire*, Éditions L'Harmattan, Collection Histoire des Sciences Humaines, Paris, p. 81-104.

KAESER 2008 : Marc-Antoine KAESER [2008], *Visions d'une civilisation engloutie. La représentation des villages lacustres, de 1854 à nos jours*, Catalogue de l'exposition *L'imaginaire lacustre* présentée au Laténium de Hauterive (Suisse, 31 octobre 2008-7 juin 2009).

KOUWENHOVEN 1998 : Arlette KOUWENHOVEN [1998], "Comment reconstituer le visage d'une momie", *Archéologia*, n°349, octobre 1998, p. 28-32.

KREISSLER 2003 : A. KREISSLER [2003], *Pratique artistique et vulgarisation scientifique : une association contre-nature ? Quelques éléments de réflexions*, Mémoire de DESS, Université Stendhal - Grenoble 3.

LAFONT-COUTURIER 1998 : Hélène LAFONT-COUTURIER [1998], *Gérôme*, Éditions Herscher, Paris.

LAGARDERE 1990 : Geneviève LAGARDERE (Sous la direction de) [1990], *Peintres d'un monde disparu. La préhistoire vue par des artistes de la fin du XIX^{ème} siècle à nos jours*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée départemental de Préhistoire de Solutré.

LAGOUTTE 2005 : Amandine LAGOUTTE [2005], *Les maquettes archéologiques : exemple rhônalpin*,

tome 1 : texte, tome 2 : illustrations, historique, inventaire et étude des maquettes, Mémoire de DEA, sous la direction de Jean-Claude Béal, Université Lumière - Lyon 2.

LAMBOLEY 1998 : Jean-Luc LAMBOLEY [1998], *Lexique d'Histoire et de Civilisation romaine* (Réédition, première édition, 1995), Éditions Ellipses, Paris.

LAMBOLEY et VREKAJ 1999 : Jean-Luc LAMBOLEY et Bashkim VREKAJ [1999], "Premiers résultats des fouilles franco-albanaises à Apollonia", Pierre CABANES (Sous la direction de) [1999], Actes du III^{ème} colloque international sur *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité* (Chantilly, 16-19 octobre 1996), Éditions De Boccard, Paris, p. 189-194.

LAMBOLEY 1999 : Jean-Luc LAMBOLEY [1999], "Apollonia : résultats de la campagne 1998", *Iliria XXVIII. 50 vjet arkeologji shqiptare (Simposium ndërkombëtar, Tiranë, 9-10 nëntor 1998)*, p. 231-251.

LAMBOLEY et VREKAJ 2000 : Jean-Luc LAMBOLEY et Bashkim VREKAJ [2000], "Apollonia d'Illyrie", *Archeologia*, n°373, décembre 2000, p. 31-33.

LAMBOLEY 2003 : Jean-Luc LAMBOLEY [2003], "Les fouilles franco-albanaises d'Apollonia : résultats récents et perspectives", *Progetto Dürres. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'Antichità e del Medioevo : tradizioni di studio a confronto (Parme-Udine, 19-20 aprile 2002)*, Trieste (Italie), p. 323-351.

LAMBOLEY 2004 : Jean-Luc LAMBOLEY (Sous la direction de) [2004], Actes du IV^{ème} colloque international sur *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité* (Grenoble), Éditions De Boccard, Paris,

LAMING-EMPERAIRE 1964 : Annette LAMING-EMPERAIRE [1964], *Origines de l'archéologie préhistorique en France. Des superstitions médiévales à la découverte de l'homme fossile*, Éditions A. et J. Picard et Cie, Paris.

LANDELLE 2008 : Marc LANDELLE [2008], *Le légionnaire romain au temps de César*, Éditions Maison, Nantes.

LAROCHE 1999 : Dominique LAROCHE [1999], "De la maquette à l'ordinateur", *Les dossiers de l'Archéologie*, n°242, Numéro spécial, avril 1999, p. 82-83.

LEAKE 1835 : William Martin LEAKE [1835], *Travels in Northern Greece*, Éditions J. Rodwell, Londres (Grande-Bretagne).

LEBLANC 1997 : Jean-Claude LEBLANC et al. [1997], "Dans l'atelier d'un forgeron gaulois", *Archéologia*, n°332, mars 1997, p. 56-61.

LECOMTE 1900 : Louis-Henri LECOMTE [1900], *Histoire des théâtres. Le Panorama Dramatique*, Paris.

LECOCQ 2003/1 : Françoise LECOCQ [2003], "Rome en 3D : enjeux, outils, méthodes et résultats", Actes du Séminaire *Maquette virtuelle et patrimoine*, ENSAM-Cluny, publié par l'Institut de l'Image de Châlons-sur-Saône, p. 59-64.

LECOCQ 2003/2 : Françoise LECOCQ (Sous la direction de) [2003], *Rome an 2000 : ville, maquette et modèle virtuel*, Actes du colloque de Caen (Caen, 28-30 septembre 2000), Collection Les Cahiers de la MRSH, n° 33, Presses universitaires de Caen, Caen.

LECOCQ 2008 : Françoise LECOCQ [2008], "Les premières maquettes de Rome. L'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles", Philippe FLEURY et Olivier DESBORDES (sous la direction de) [2008], *Roma illustrata - Représentations de la ville*, Actes du colloque de Caen (Caen, 6-8 octobre 2005), Presses universitaires de Caen, Caen.

LECUYOT et ISHIZAWA 2005 : Guy LECUYOT et Osamu ISHIZAWA [2005], "La restitution virtuelle d'Aï Khanoum", *Archéologia*, n°420, p. 60-71.

LECUYOT 2007 : Guy LECUYOT [2007], "Aï Khanum reconstructed", Joe Cribb et Georgina Herrmann (Sous la direction de) [2007], *After Alexander. Central Asia before Islam*, Actes du colloque de la British Academy, 133, Oxford (Grande-Bretagne), p. 155-162.

LECUYOT et ISHIZAWA 2008 : Guy LECUYOT et Osamu ISHIZAWA [2008], "NHK, TAISEI, CNRS : une collaboration franco-japonaise à la restitution 3D d'Aï Khanoum en Afghanistan", Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2008], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2007* (Bordeaux, 14-16 novembre 2007), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux, p. 121-124.

LEGENDRE 2007 : Jean-Pierre LEGENDRE et al. [2007], *L'archéologie nazie en Europe de l'Ouest*, Éditions In Folio, Paris.

LE GOFF et TOUBERT 1977 : Jacques LE GOFF et Pierre TOUBERT [1977], "Une histoire totale du moyen âge est possible ?", *AA. VV., Tendances, perspectives et méthodes de l'Histoire médiévale*, Actes du 100^{ème} Congrès national des Sociétés savantes (Paris, 1975), Section de Philologie et d'Histoire jusqu'en 1610, I, Paris, p. 31-44.

LE GOFF 1986 : Jacques LE GOFF [1986], "Histoire et imaginaire", Jacques LE GOFF et al. (Sous la direction de) [1986], *Histoire et imaginaire*, Éditions Poiesis/Radio France, Paris, p. 9-21.

LENIAUD 1994 : Jean-Michel LENIAUD [1994], *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Éditions Mengès, Paris.

LEROI-GOURHAN et BREZILLON 1966 : André LEROI-GOURHAN et Michel BREZILLON [1966], "L'habitation magdalénienne n°1 de Pincevent près de Montereau", *Gallia-préhistoire*, Tome IX, Fasc. 2, p. 263-385.

LEROI-GOURHAN 1971 : André LEROI-GOURHAN [1971], "Reconstituer la vie", Henri DE SAINT-BLANQUAT, *La vie préhistorique, Science et Avenir*, Numéro spécial, p. 57-68.

LEROI-GOURHAN et BREZILLON 1972 : André LEROI-GOURHAN et Michel BREZILLON [1972], "Fouilles de Pincevent : essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien", *VII^{ème} à Gallia-préhistoire*, CNRS, Paris.

LEROI-GOURHAN 1983 : André LEROI-GOURHAN et Michel BREZILLON [1983], *Fouilles de Pincevent : essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien (la section 36)*, Éditions du CNRS, Paris.

LEROI-GOURHAN 1984 : André LEROI-GOURHAN [1984], *Pincevent : campement magdalénien de chasseurs de rennes*, Collection Guides archéologiques de la France, Ministère de la Culture, Paris.

LEROY 2004 : Jean-Pierre LEROY et al. [2004], "Évocation d'une hutte en ossements de mammoth", *La lettre de l'OCIM*, n°96.

LETERRIER : B. LETERRIER [?], *Les bibliothèques publiques de la Rome impériale : contribution à la restitution virtuelle de la Rome au IV^{ème} siècle p.C.*, Mémoire de thèse, sous la direction de Philippe Fleury, Université de Caen Basse-Normandie, en cours.

LHOMME et MAURY 1989 : Jean-Paul LHOMME et Serge MAURY [1989], "Les bâtisseurs de la Préhistoire", *Archéologia*, n°250, octobre 1989, p. 34-43.

LIBERATI SILVERIO 1987 : Anna Maria LIBERATI SILVERIO [1987], *Museo della Civiltà Romana - Guida*, Éditions Colombo, Rome (Italie).

LOUYOT 2011 : David LOUYOT [2011], *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Gaulois sans jamais oser le demander à Astérix*, Éditions Acropole, Paris.

LOUYS 1967 : M. LOUYS [1967], *Le costume : pourquoi et comment*, Collection Dionysos, Éditions La Renaissance du Livre, Paris.

LOPEZ et TEYSSIER 2005 : Brice LOPEZ et Éric TEYSSIER [2005], *Gladiateurs - Des sources à l'expérimentation*, Éditions Errance, Collection Nouveaux Regards, Paris.

MACAULAY 1977 : David MACAULAY [1977], *Naissance d'une cité romaine (City*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1974, pour l'édition originale), Éditions des Deux Coqs, Paris.

MACOIR 2001 : Raphaël MACOIR [2001], *Étude architecturale du temple Kassite de Gula à Isin, analyse critique et tentative de restitution*, Mémoire de DEA, sous la direction de J.-C. Margueron, Paris.

MADELEINE 2004 : Sophie MADELEINE [2004], "Les immeubles romains", "La vie dans les immeubles antiques" et "Les insulae et la maquette de Paul Bigot", *Histoire antique*, n°15, juin-juillet 2004, p. 38-57.

MADELEINE 2006 : Sophie MADELEINE [2006], *Le théâtre de Pompée : Une ville dans la ville - Reconstitution virtuelle d'un théâtre à arcade et à portique au IV^{ème} siècle après J.-C.*, Mémoire de thèse, sous la direction de Philippe Fleury, Université de Caen Basse-Normandie.

MADELEINE 2007 : Sophie MADELEINE [2007], "Restitution virtuelle interactive de la Rome antique du IV^{ème} siècle après J.C. ", *Collection of papers of Laboratory of Social History of the Tambov State University*, Vol. 1, Tome 1, Tambov (Russie), p. 46-51.

MADELEINE 2008 : Sophie MADELEINE [2008], "La hauteur des immeubles d'habitation sur la Forma Urbis Romae", Philippe FLEURY et Olivier DESBORDES (sous la direction de) [2008], *Roma illustrata – Représentations de la ville*, Actes du colloque de Caen (Caen, 6-8 octobre 2005), Presses universitaires de Caen, Caen, p. 291-316.

MAHUZIER 1986 : Alain MAHUZIER [1986], "Apollonia d'Illyrie", *Les dossiers Histoire et Archéologie*, n°111, décembre 1986, p. 37-49.

MALLEGNI et RICCI 2000 : Francesco MALLEGNI et Sebastiano RICCI [2000], "La ricostruzione del cranio di Ceperano", Actes du colloque *Les premiers habitants de l'Europe*, Tautavel.

MALLEGNI 2001 : Francesco MALLEGNI et al. [2001], "L'uomo di Ceperano", Francesco MALLEGNI (Sous la direction de) [2001], *Come eravamo. Il divenire biologico della famiglia degli ominidi*, Éditions LTU Gurguaglini, Pise (Italie), p. 237-239.

MANOUVRIER 1901 : Léonce MANOUVRIER [1901], "A propos de la reconstitution plastique du Pithecanthropus", *L'Anthropologie*, n°12, p. 103-104.

MARTIN 2002 : Frédéric MARTIN [2002], *L'Antiquité au cinéma*, Éditions Dreamland, Paris.

MARTIN 2011 : Marilyn MARTIN et al. [2011], *La construction d'un château-fort : Guédelon*, Éditions Ouest France, Rennes.

MATHIEU 2008 : Franck MATHIEU [2008], *Le guerrier gaulois : Du Hallstatt à la conquête romaine*, Collection Histoire vivante, Éditions Errance, Paris.

MAURICE 1999 : René MAURICE [1999], *Guédelon, le château de la mémoire*, Éditions Gulf Stream Junior, Paris.

MELOT 1984 : Michel MELOT [1984], *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève (Suisse).

MELSER 2008 : Samuel MELSER [2008], "Prehistoric photography, the ultimate anachronism", *Image [&] Narrative [e-journal]*, n°23.
(Disponible à l'adresse : <http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/melser.htm>)

MESQUI 1997 : Jean MESQUI [1997], *Châteaux forts et fortifications en France*, Éditions Flammarion, Paris.

MEYER 2004 : Élise MEYER et al. [2004], "Photogrammetry for the epigraphic survey in the great Hypostyle Hall of Karnak Temple : a new approach", *Geo-Imagery Bridging Continents. Proceedings of the XXth Congress of the International Society for Photogrammetry and Remote Sensing*, Vol. XXXV/B5, Istanbul (Turquie).

MEYER 2007 : Élise MEYER [2007], *Acquisition 3D, documentation et restitution en archéologie : proposition d'un modèle de Système d'Information dédié au patrimoine*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Pierre Grussenmeyer et Jean-Pierre Perrin, Université Henri Poincaré - Nancy 1.

MINARD et FOLCHER 2003 : Philippe MINARD et François FOLCHER [2003], *Guédelon, des hommes fous, un château fort*, Éditions Aubanel, Avignon.

MIQUEL 1977 : Pierre MIQUEL et al. [1977], *La vie privée des hommes : Au temps de Louis XV et des guerres en dentelles*, Éditions Hachette, Paris.

MIQUEL 1978 : Pierre MIQUEL et al. [1978], *La vie privée des hommes : Au temps des légionnaires romains*, Éditions Hachette, Paris.

MIQUEL et PROBST 1979 : Pierre MIQUEL et Pierre PROBST [1979], *La vie privée des hommes : Au temps des anciens égyptiens*, Éditions Hachette, Paris.

MIQUEL 1981/1 : Pierre MIQUEL [1981], *Lettre ouverte aux bradeurs de l'Histoire*, Éditions Albin Michel, Paris.

MIQUEL 1981/2 : Pierre MIQUEL et al. [1981], *La vie privée des hommes : Au temps de la Grèce ancienne*, Éditions Hachette, Paris.

MIQUEL 2003 : Pierre MIQUEL et al. [2003], *La vie privée des hommes : Les grandes découvertes*, Éditions Hachette, Paris.

MOHEN 1980 : Jean-Pierre MOHEN [1980], "Aux prises avec des pierres de plusieurs dizaines de tonnes", "Revivre la préhistoire", *Dossiers d'Archéologie*, n°46, Numéro spécial, septembre-octobre 1980, p. 58-67.

MOIGNET et KEVRAN 2011 : Ludovic MOIGNET et Yann KEVRAN [2011], *La vie d'un guerrier gaulois*, Éditions Calleva, Barr.

MOLYNEAUX 1997 : Brian L. MOLYNEAUX (Sous la direction de) [1997], *The cultural life of images : Visual representation in archaeology*, Routledge, Londres (Grande-Bretagne).

MOSER 1992 : Stephanie MOSER [1992], "The visual language of archaeology : A case of study of the Neanderthals", *Antiquity*, n°66, p. 831-844.

MOSER 1999 : Stephanie MOSER [1999], *Ancestral images*, Routledge, Londres (Grande-Bretagne) et New York (USA).

MOSER et SMILES 2005 : Stephanie MOSER et Sam SMILES [2005], *Envisioning the Past : Archaeology and the Image*, Éditions Blackwell, Oxford (Grande-Bretagne).

MUSY 1980 : Jean MUSY [1980], "Viollet-le-Duc, le sens d'un centenaire", *Archéologia*, n°141, avril 1980, p. 6-25.

MULLER 2003/1 : Béatrice MULLER et Denyse VAILLENCOURT (Sous la direction de) [2001], Actes du Colloque "*Maquettes architecturales*" de l'Antiquité (Strasbourg, 3-5 décembre 1998), Collection Travaux de Recherches sur le Proche-Orient et la Grèce antiques, n°17, Éditions De Boccard, Paris.

MULLER 2003/2 : Thomas MULLER et al. [2003], "Illumination photo-réaliste interactive en environnement distant", Robert VERGNIEUX et Caroline DELEVOIE (Sous la direction de) [2004], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2003* (Biarritz, novembre 2003), Collection Archéovision, Éditions Ausonius, Bordeaux, p. 97-99

NICOLARDOT 1987 : Colette et Jean-Pierre NICOLARDOT [1987], "L'archéologie expérimentale : étape de réflexion après la fouille", *Antiquités nationales*, n°18-19, p.23-31.

NOUGIER et JOUBERT 1979 : Louis René NOUGIER et Pierre JOUBERT [1979], *La vie privée des hommes : Les temps préhistoriques*, Éditions Hachette, Paris.

NOUGIER et JOUBERT 1981 : Louis René NOUGIER et Pierre JOUBERT [1981], *La vie privée des hommes : Au temps des Mayas, des Aztèques et des Incas*, Éditions Hachette, Paris.

OGIER 2007 : Angéline OGIER [2007] "Le rôle du manuel dans la leçon d'histoire à l'école primaire", *Histoire de l'éducation*, Numéro spécial, n°114, mai 2007, p. 87-119.

OLIVIER 2006 : Hélène OLIVIER et al. (Sous la direction de) [2006], Actes du colloque *Ruses, secrets et mensonges chez les historiens grecs et latins* (Lyon, 18 et 19 septembre 2003), Éditions De Boccard, Paris.

OTTE et NOIRET 2010 : Marcel OTTE et Pierre NOIRET [2010], *Les gestes et techniques de la Préhistoire*, Éditions De Boeck, Bruxelles (Belgique).

PAILLIART 2005 : Isabelle PAILLIART (Sous la direction de) [2005], *La publicisation des sciences : exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser : hommage à Jean Caune*, Actes du colloque *La publicisation des sciences* (Échirolles, 24-26 mars 2004), Presses Universitaires de Grenoble,

Grenoble.

PANDOLFI 1968 : Vito PANDOLFI [1968], *Histoire du théâtre (Tome 1) : origines du spectacle, théâtre antique, comédie médiévale et Renaissance*, Collection Marabout Université, Éditions Gérard et Co, Verviers (Belgique).

PANI 1988 : G. PANI et al. [1988], "Restauration des monuments de l'architecture antique", *Monumentet* XXXVI, p. 37-40.

PARENT 1997 : Daniel PARENT [1997], *Essai de restitution architecturale de l'insulae augustéenne sur le site du "temple de Cybèle"*, Lyon/Fourvière, Mémoire de DEA, sous la direction d'Armand Desbat, Université Lumière - Lyon 2.

PARET 1948 : Oscar PARET [1948], *Le mythe des cités lacustres et les problèmes de la construction néolithique*, Éditions Dunod, Paris.

PEAN 2004 : Stéphane PEAN [2004], "Des matériaux de construction", Alain FOUCAULT et Marylène PATOU-MATHIS (Sous la direction de), *Au temps des mammouths*, Éditions du Muséum - Éditions Phileas Fogg, Paris.

PERCIVAL 1980 : John PERCIVAL [1980], *Living in the Past*, B.B.C, Londres (Grande-Bretagne).

PERE et ROLLIER 2010 : Christian PERE et Juliette ROLLIER [2010], "Cluny III, la grande église abbatiale et les nouvelles technologies", *Cluny et l'Europe, Dossiers d'Archéologie*, Hors-série n°19, août 2010, p. 16-17.

PERES 2001 : Marie PERES [2001], *Réflexion sur le modèle informatique du Circus Maximus*, Mémoire de Thèse, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3.

PERES 2003 : Marie PERES [2003], "La maquette informatique du Circus Maximus élaborée dans le cadre du programme "Iconic" de l'Institut Ausonius : Choix de représentations et outils de réalisation", Françoise LECOQ (Sous la direction de) [2003], *Actes du colloque Rome an 2000 : ville, maquette et modèle virtuel* (Caen, 28-30 septembre 2000), Collection Les Cahiers de la MRSN, n°33, Presses universitaires de Caen, Caen, p. 275-287.

PERNOUD 1980 : Régine PERNOUD [1980], *La femme au temps des cathédrales*, Éditions Stock.

PEROUSE DE MONTCLOS 2000 : Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS [2000], *Architecture, méthode et vocabulaire* (Réédition, première édition, 1972), Éditions du Patrimoine, Paris.

PERRIN-SAMINADAYAR 2001 : Éric PERRIN-SAMINADAYAR (Sous la direction de) [2001], *Rêver l'archéologie au XIXème siècle : de la science à l'imaginaire*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.

PETREQUIN 1989 : Anne-Marie et Pierre PETREQUIN [1989], "Vers une reconstitution d'une maison du Néolithique moyen", Pierre PETREQUIN [1989], *Les sites néolithiques de Clairvaux-les-Lacs (Jura), 2 : Le Néolithique moyen*, Maison des Sciences de l'Homme (Archéologie et culture matérielle), Paris, p. 155-168.

PETREQUIN 1991 : Pierre PETREQUIN [1991], *Construire une maison 3.000 ans avant J.C. : Le lac de Châlain au Néolithique*, Éditions Errance, Collection Archéologie de Franche-Comté, Paris.

PICARD-CAJAN 2006 : P. PICARD-CAJAN [2006], *Ingres & l'Antique - L'illusion grecque*, Catalogue

d'exposition (Montauban, 15 juin-15 septembre 2006 - Arles, 2 octobre-2 janvier 2007), Éditions Actes Sud, Arles.

PIDOPLICHKO 1998 : Ivan G. PIDOPLICHKO [1998], "Upper palaeolithic dwellings of mammoth bones in the Ukraine", *BAR International Series*, n°712, Hadrian Books, Oxford (Grande-Bretagne).

PIGEAUD 2005 : Romain PIGEAUD [2005], "Les cabanes en os de mammoth (Ukraine)", *Archéologia*, n°427, novembre 2005, p. 66-71.

PIGEAUD 2007 : Romain PIGEAUD [2007], *Comment reconstituer la préhistoire*, EDP Sciences, Paris.

PIGGOT 1978 : Stuart PIGGOT [1978], *Antiquity depicted. Aspects of archaeological illustration*, Thames and Hudson, Londres (Grande-Bretagne).

PINON et AMPRIMOZ 1988 : Pierre PINON et François-Xavier AMPRIMOZ [1988], "Les envois de Rome (1778-1968)", *Collection de l'École française de Rome*, Vol. 110, Éditions de l'École Française de Rome, Rome (Italie).

POUQUEVILLE 1826 : François-Charles-Hugues-Laurent POUQUEVILLE [1826], *Voyage de la Grèce*, (Seconde édition, première édition, 1820) Éditions Firmin, Paris.

POUYLLAU 2001 : Stéphane POUYLLAU [2001], "La maison forte du Boisset (Gironde) : réalité au sol, réalité virtuelle d'un habitat aristocratique médiéval en Aquitaine (XIII^{ème} - XV^{ème} siècle)", *Château et Imaginaire, Scripta Varia*, p. 165-182.

QUENNELL 1934 : Marjorie et Charles Henri Bourne QUENNELL [1934], *The Everyday life series*, (Seconde édition, révisée et enrichie, première édition, 1924) B.T. Batsford LTD, Londres (Grande-Bretagne).

QUERUEL 1998 : Danielle QUERUEL [1998], "Le théâtre médiéval : de la moralisation à la propagande politique", *Revue Française d'Histoire des idées politiques*, n°8 (2^{ème} semestre 1998), Éditions Picard, Paris.

RAMBAUD 1952 : Michel RAMBAUD [1952], *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Les Belles Lettres, Paris.

RAVERA 1988 : Paul RAVERA [1988], "Samera, un nouveau parc archéologique", *Archéologia*, n°239, octobre 1988, p. 46-51.

REDDE et GOLVIN 1990 : Michel REDDE et Jean-Claude GOLVIN [1990], "Naumachies, jeux nautiques et amphithéâtres", Actes du colloque *Spectacula I* (Toulouse et Lattes, 26-29 mai 1987), Éditions Imago, Lattes, p. 165-170.

REDDE 2003 : Michel REDDE [2003], *Alésia - L'archéologie face à l'imaginaire*, Éditions Errance, Collection Hauts lieux de l'histoire, Paris.

REDDE et GOLVIN 2005 : Michel REDDE et Jean-Claude GOLVIN [2005], *Voyages sur la Méditerranée romaine*, Éditions Actes Sud/Errance, Arles/Paris.

RENAUDIN 2006 : Florent RENAUDIN [2006], *L'homme d'armes au Moyen Âge à la fin du XV^{ème} siècle*, Collection Histoire vivante, Éditions Errance, Paris.

REVERDY-MEDELICE 2006 : Isabelle REVERDY-MEDELICE [2006], *La reconstitution en archéologie*,

définition et méthodes, Mémoire de Master, sous la direction de Colette Annequin et Régis Picavet, Université Pierre Mendès France - Grenoble 2.

REVEZ 2002 : Jean REVEZ [2002], "Assessing the historical value of investigating ancient monuments by means of an intelligent digital model : the case of the temple of Karnak in Egypt", D. PLEMENOS (Sous la direction de) [2002], *5th International Conference. Computer Graphics and Artificial Intelligence*, Laboratoire "Méthodes et Structures Informatiques" de Limoges, Université de Limoges, Limoges, p. 155-163.

REVEZ 2003 : Jean REVEZ [2003], "Archaeology and computer-aided methods of restitution : the Karnak Project", *Bulletin of the Canadian Institute for Mediterranean Studies*, 23/2.

REVEZ 2004 : Jean REVEZ et al. [2004], "Méthodes informatisées de relevés et de reconstitution archéologique : le cas du temple d'Amon à Karnak", Jean-Claude GOYON (Sous la direction de) [2004], Actes du IX^{ème} Congrès International des Égyptologues, Grenoble, p.1599 -1610.

REYNOLDS 1976 : Peter John REYNOLDS [1976], *Farming in the Iron Age*, Cambridge (Grande-Bretagne).

REYNOLDS 1979 : Peter John REYNOLDS [1979], *Iron Age Farm*, The Butser Experiment British Museum, Londres (Grande-Bretagne).

RICCI 2001 : Sebastiano RICCI [2001], "Le orme fossili di Laetoli", Francesco MALLEGNI (Sous la direction de) [2001], *Come eravamo*, p. 53-54.

ROY 2005 : Jean-Bernard ROY [2005], "Les parcs archéologiques au risque du parc de divertissement : essai d'approche typologique", *Culture et Musées*, n°5, Actes Sud, p. 111-113.

ROYO et HINARD 1991 : Manuel ROYO et François HINARD (Sous la direction de) [1991], *Rome, L'espace urbain et ses représentations*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.

ROYO 2006 : Manuel ROYO [2005], *Rome et l'architecte. Conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*, Presses universitaires de Caen, Caen.

RUDWICK 1992 : Martin John Spencer RUDWICK [1992], *Scenes from deep time. Early pictorial representations of the prehistoric world*, The University of Chicago Press, Chicago (USA)/ Londres (Grande-Bretagne).

RUPKE 1993 : Nicolaas Adrianus RUPKE [1993], "Metonymies of Empire : visual representation of prehistoric times 1830-90", Renato Giuseppe MAZZOLINI (Sous la direction de) [1993], *Non verbal communication prior to 1900*, Leo S. Olscki (Biblioteca di Nuncius e Testi, 11), Florence (Italie), p. 513-528.

RUSCH 2011 : Arnaud RUSCH et al. [2011], "*I comentarii di C. Giulio Cesare (1575) : Andrea Palladio graveur ou l'exercice de l'illustration de l'Histoire*", Sandra COSTA (Sous la direction de) [2011], *La gravure et l'Histoire : les livres illustrés de la Renaissance et du Baroque à la conquête du Passé*, Actes du programme *Illustrer l'Histoire/Illustrare la Storia 2008-2010*, Les cahiers du CRHIPA, n°18, Grenoble.

SALLE 1989 : Alix SALLE [1989], "Un village au temps de Charlemagne", *Archéologia*, n°244, mars 1989, p. 22-29.

SCARGLIARINI 2001 : Daniela SCARGLIARINI CORLAITA et al. [2001], "Exciting understanding in

Pompeii through on-site parallel interaction with dual time virtual models", Actes du colloque *Virtual Reality, Archeology and Cultural Heritage* (2001), Glifada (Grèce), p. 83-90.

SCARGLIARINI CORLAITA et CORALINI 2002 : Daniela SCARGLIARINI CORLAITA et Antonella CORALINI (Sous la direction de) [2002], *L'Alma mater a Pompei : il progetto "Insula del Centenario" : mostra didattica*, Catalogue de l'exposition présentée à Terni (Centro di visita e di documentazione di Carsulae, 12 aprile-31 maggio 2002), University Press of Bologna, Bologne (Italie).

SCARGLIARINI CORLAITA et CORALINI 2007 : Daniela SCARGLIARINI CORLAITA et Antonella CORALINI (Sous la direction de) [2007], *Ut natura ars : Virtual reality e archeologia*, Actes de la journée d'étude de Bologne du 22 avril 2002, University Press of Bologna, Bologne (Italie).

SCHIELE et KOSTER 1998 : Bernard SCHIELE et Emlyn KOSTER (Sous la direction de) [1998], *La révolution de la muséologie des sciences : vers les musées du XXI^e siècle ?*, Presses universitaires de Lyon/Éditions Multimondes, Lyon/Sainte-Foy (Canada).

SCHNAPP 1980 : Alain SCHNAPP [1980], *L'Archéologie aujourd'hui*, Éditions Hachette, Paris.

SCHNAPP 1993 : Alain SCHNAPP [1993], *La conquête du passé - Aux origines de l'Archéologie*, Éditions Carré, Paris.

SEMENOV 1964 : Serguei A. SEMENOV [1964], *Prehistoric technology*, Londres (Grande-Bretagne).

SEMLALI 2010 : Anis SEMLALI [2010], *Moyens informatiques de reconstitution en archéologie monumentale : cas du temple de Karnak*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Temy Tidafi, Université de Montréal.

SEMONSUT 2011 : Pascal SEMONSUT [2011], "Et la femme de Cro-Magnon ? On parle toujours de l'homme de Cro-Magnon... il avait pourtant une femme", Dossier *Femme de la Préhistoire*, Site Hominidés.com.

(Disponible à l'adresse : <http://www.hominides.com/html/prehistoire/la-femme-de-cro-magnon.php>)

SHANKS 1997 : Michael SHANKS [1997], "Photography and archaeology", B.L. MOLYNEAUX (Sous la direction de) [1997], *The cultural life of images : Visual representation in archaeology*, Éditions Routledge, Londres (Grande-Bretagne).

SIDOROFF 1990 : Maria-Louise SIDOROFF [1990], "Pottery replication", C. HAYES [1990], *Proceedings of the 1979 Iroquois Pottery Conference*, Tome 13, Museum and Science Center, Rochester (USA), p. 179-194.

SIDOROFF 1991 : Maria-Louise SIDOROFF [1991], "A survey of experimental archaeology projects in the USA", *Expérimentation en archéologie : bilan et perspectives*, Actes du colloque *Archéologie expérimentale* (Archéodrome de Beaune, 6, 7 et 8 avril 1988), p. 30-34.

SKENDERAJ 2011 : Altin SKENDERAJ [2011], "L'édifice à mosaïque à Apollonia d'Illyrie", Jean-Luc LAMBOLEY (Textes réunis par) [2011], Acte du V^{ème} colloque international sur *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'Antiquité* (Grenoble, 8-11 octobre 2008), Vol. 1, Éditions De Boccard, Paris, p. 189-197.

SORREL 1981 : Alan SORREL [1981], *Reconstructing the Past*, Éditions Mark Sorrel, Londres (Grande-Bretagne).

STACCIOLI 1967 : Romolo Augusto STACCIOLI [1967], *Plastico di Roma antica nel Museo della Civiltà Romana*, Rome (Italie).

STEFANI 2010 : Chiara STEFANI [2010], *Maquettes numériques spatio-temporelles d'édifices patrimoniaux : modélisation temporelle et multi-restitutions des édifices*, Mémoire de Thèse, sous la direction de Michel Florenzano, École Arts et Métiers ParisTech.

STOCZKOWSKI 1990 : Wiktor STOCZKOWSKI [1990], "La préhistoire dans les manuels scolaires, ou notre mythe des origines", *L'Homme*, n°116, p. 111-135.

STOCZKOWSKI 1992 : Wiktor STOCZKOWSKI [1992], "Quand la science répète les mythes", *La Recherche*, n°244, p. 746-750.

STOCZKOWSKI 1994 : Wiktor STOCZKOWSKI [1994], *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'homme, de l'imaginaire aux idées reçues*, CNRS Éditions, Paris.

STOCZKOWSKI 1996 : Wiktor STOCZKOWSKI [1996], *Aux origines de l'humanité. Anthologie*, Éditions Pocket, Paris.

STOCZKOWSKI 2000 : Wiktor STOCZKOWSKI [2000], "Le peintre et l'homme préhistorique : « l'hypothèse exprimée au pinceau »", A. et J. DUCROS (Sous la direction de) [2000], *L'Homme préhistorique - Images et imaginaire*, Éditions L'Harmattan, Collection « Histoire des Sciences Humaines », Paris.

SWEELY 1994 : Tracy SWEELY [1994], "Male hunting camp or female processing station ? An evolution within a discipline", CLAASSEN C. [1994], *Women in archaeology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie (USA), p. 173-181.

SWEELY 1999 : Tracy SWEELY [1999], *Manifesting power : gender and the interpretation of power in Archaeology*, Éditions Routledge, Londres (Grand-Bretagne).

THESPROTUS et PSALIDHA 1964 : K. THESPROTUS et A. PSALIDHA [1964], *Gjeografia e Shqiperise dhe Epirit 1833-1834*, Institut d'Histoire de Tirana, n° 906 A-IV-210, Ioannina (Albanie).

TIDALFI 2003 : Temy TIDAFI et al. [2003], "Action based modeling for archaeological reconstitutions : a new approach taking advantage of computer programming and solid geometry", *Comptes-rendus de l'International Conference on Industrial Engineering and Production Management (IEPM'03)*, Porto (Portugal).

TIDALFI 2004 : Temy TIDAFI [2004], "Modélisation et patrimoine architectural : quelle place pour l'informatique ? ", *Patrimoine et technologies de l'information. Le passé dans l'œil du futur*, Continuité n°99, Québec (Canada).

TORCHARD 2000 : Marianne TORCHARD [2000], *L'archéologie : un haut-lieu de la pensée mythique - Une ethnologue chez les archéologues*, Les Dossiers du Ce.R.A.A., Suppl. W.

TOSSELLO 1990 : Gilles TOSELLO [1990], "Reconstituer la préhistoire en image", G. LAGARDERE (Sous la direction de) [1990], *Peintres d'un monde disparu. La préhistoire vue par des artistes de la fin du XIXème siècle à nos jours*, Musée départemental de préhistoire, Solutré.

TRINKAUS et SHIPMAN 1993 : Erik TRINKAUS et Pat SHIPMAN [1993], *The Neanderthals : Changing the image of mankind*, Éditions Alfred A. Knopf, New York (USA).

UNGARO 2007 : Lucrezia UNGARO [2007], "Il museo dei fori imperiali nei mercati di Traiano", *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, Vol. 21, Éditions Gangemi, Rome (Italie), p.125-152.

VAN EFFENTERRE et MASTORAKIS 1991 : Micheline VAN EFFENTERRE et Michel MASTORAKIS [1991], *Les Minoens, l'âge d'or de la Crète*, Éditions Errance, Paris.

VELAY 1992 : Philippe VELAY [1992], *De Lutèce à Paris : l'île et les deux rives*, Presses du CNRS, Collection « Patrimoine au présent », Paris.

VERGNIEUX 1999/1 : Robert VERGNIEUX [1999], "La réalité virtuelle au cœur de la stratégie d'informatisation des données en archéologie", *Les nouvelles de l'archéologie*, n°76, Paris, p. 23-25.b

VERGNIEUX 1999/2 : Robert VERGNIEUX [1999], "Recherches sur les monuments thébains d'Amenhotep IV à l'aide d'outils informatiques - Méthodes et résultats", *Cahiers de la Société d'Égyptologie de Genève*, Vol. 4, Genève (Suisse).

VERGNIEUX 2003 : Robert VERGNIEUX [2003], "Les enjeux de l'image tridimensionnelle en archéologie : Archéovision 3D", *Lettre du département SHS*, CNRS, n°66, Paris, p. 45-47.

VERGNIEUX et DELAVOIE 2004 : Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2004], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2003* (Biarritz, novembre 2003), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux.

VERGNIEUX 2006 : Robert VERGNIEUX [2006], "Réalité virtuelle et archéologie", FUCHS P. et al. [2006], *Traité de la réalité virtuelle*, en 4 volumes, Presses de l'École des Mines de Paris, Paris.

VERGNIEUX et DELAVOIE 2006 : Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2006], *Archéologie & réalité virtuelle*, Actes du colloque *Virtual Retrospect 2005* (Biarritz, 8-10 novembre 2005), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux.

VERGNIEUX et DELAVOIE 2008 : Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2008], Actes du colloque *Virtual Retrospect 2007* (Bordeaux, 14-16 novembre 2007), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux.

VERGNIEUX 2009 : Robert VERGNIEUX [2009], "Origine de l'usage de la Réalité Virtuelle à l'Institut Ausonius", Jocelyne NELIS-CLEMENT et Jean-Michel RODDAZ (Sous la direction de) [2009], Actes du colloque *Le cirque romain et son image* (12-14 octobre 2006), Bordeaux, p. 233-242.

VERGNIEUX et DELAVOIE 2010 : Robert VERGNIEUX et Caroline DELAVOIE (Sous la direction de) [2010], *Archéologie & réalité virtuelle*, Actes du colloque *Virtual Retrospect 2009*, (Bordeaux, 18-20 novembre 2009), Collection « Archéovision », Éditions Ausonius, Bordeaux.

VERGNIEUX 2011 : Robert VERGNIEUX [2011], "Les constructions thébaines du règne d'Amenhotep IV revisitées par les nouvelles technologies", Actes du colloque international *Les temples de millions d'années et le pouvoir royal à Thèbes au Nouvel Empire. Sciences et nouvelles technologies appliquées à l'archéologie* (Le Caire, 3-5 janvier 2010), Cahiers supplémentaires des Memnonia, Vol. 2, p. 315-323.

VEYRAT-MASSON 1998 : Isabelle VEYRAT-MASSON [1998], "Peut-on apprendre l'histoire à travers la télévision ?", Jérôme BOURDON [1998], *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Éditions Nathan et INA, Paris, p. 177-190.

VEYRAT-MASSON 2000 : Isabelle VEYRAT-MASSON [2000], *Quand la télévision explore le temps. L'Histoire au petit écran, 1953-2000*, Éditions Fayard, Paris.

VEYRAT-MASSON et CHANTERANNE 2003 : Isabelle VEYRAT-MASSON et David CHANTERANNE

[2003], *Napoléon Bonaparte à l'écran. Cinéma et télévision*, Éditions Nouveau Monde et Fondation Napoléon, Paris.

VEYRAT-MASSON 2008 : Isabelle VEYRAT-MASSON [2008], *Télévision et Histoire, le mélange des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, INA-de Boeck, Collection « Recherche », Bruxelles (Belgique).

VEYRAT-MASSON 2010 : Isabelle VEYRAT-MASSON [2010], "L'historien face au docufiction", *Témoigner entre histoire et mémoire*, n°108, juillet-septembre 2010.

VEYRAT-MASSON 2010 bis : Isabelle VEYRAT-MASSON [2010], "Napoléon au petit écran", Martin BARNIER et Rémi FONTANEL (Sous la direction de) [2010], *Les biopics du pouvoir politique de l'antiquité au XIX^{ème} siècle*, Aléas cinéma, Lyon.

VEYRAT-MASSON 2011 : Isabelle VEYRAT-MASSON [2011], "La télévision à l'épreuve du biopic", *CinémAction*, n°139, p. 48-53.

VEYRAT-MASSON : Isabelle VEYRAT-MASSON [?], "De nouvelles images pour l'histoire", Christian DELPORTE et Laurent GERVEREAU (Sous la direction de) [?], *Les images en histoire*, Éditions Nouveau Monde, Paris, à paraître.

VIALA 2005 : Alain VIALA [2005], *Histoire du théâtre*, Collection « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris.

VOGLER 1986-1987 : Pierre VOGLER [1986-1987], "Une bande dessinée idéologique : Rahan", *Revue des Sciences Sociales de l'Est de la France*, n°15, p. 157-179.

VOSS 1973 : Olfert VOSS [1973], "Danish experiments with furnaces with slag pits", W.U. GUYAN et al. (Sous la direction de) [1973], *Die Versuchsschmelzen und ihre Bedeutung für die Metallurgie des Eisens und dessen Geschichte*, Schaffhausen, Museum zur Allerheiligen/Archaeological Institut of the Academy of Sciences, Prague (République tchèque), p. 57-61.

WAGENSBERG 2007 : Jorge WAGENSBERG [2007], *Daynes*, Éditions Fragments international, Paris.

WEITZMANN 1977 : Kurt WEITZMANN [1977], *Les manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, Éditions du Chêne, Paris.

WYKE 1997 : Maria WYKE [1997], *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Éditions Routledge, Londres (Grande-Bretagne).

ZEVERT et BURLE 1886 : Edgard ZEVERT et E. BURLE [1886], *L'Histoire de France racontée aux enfants*, Éditions Picard-Bernheim, Paris.

SOURCES ANCIENNES :

CICERON [1921-1966], *Discours*, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

DIODORE DE SICILE [1993], *Bibliothèque historique, Livre I*, Texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

HERODOTE [2007], *Histoires, Livre VI. Marathon*, Texte établi, traduit et commenté par Philippe-Ernest Legrand, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

OVIDE [1960], *L'art d'aimer*, Texte établi, traduit et commenté par Henri Bornecque, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

PAUSANIAS [1992], *Description de la Grèce, Tome I, Introduction générale. Livre I, L'Attique*, Texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux et commenté par François Chamoux, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

PLINE L'ANCIEN [1955], *Histoires naturelle, Livre IX*, Texte établi, traduit et commenté par E. de Saint-Denis, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

QUINTE-CURCE [1932], *Histoire d'Alexandre le Grand*, Texte établi, traduit et commenté par V. Crépin, Éditions Garnier Frères, Paris.

SUETONE [1954], *Vie des douze Césars, Tome I, César-Auguste*, Texte établi, traduit et commenté par Henri Ailloud, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

SUETONE [1957], *Vie des douze Césars, Tome II, Tibère-Caligula-Claude-Néron*, Texte établi, traduit et commenté par Henri Ailloud, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

TERTULLIEN [1986], *De spectaculis*, Texte établi, traduit et commenté par Marie Turcan, Éditions du Cerf, Paris.

VITRUVÉ [1990], *De l'architecture*, Texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Collection des Universités de France, Éditions les Belles Lettres, Paris.

BANDES DESSINÉES :

Lucien DE GIETER [1974-2010], *Papyrus*, Série en 31 tomes, Éditions Dupuis, Marcinelle (Belgique).

Isabelle DETHAN [2000-2010], *Sur les terres d'Horus*, Série en 8 tomes, Éditions Delcourt, Paris.

René GOSCINNY et Albert UDERZO [1961-2005], *Astérix le Gaulois*, Série en 34 tomes, Éditions Hachette, Paris.

André HOUOT et Aimé BOCQUET [1987], *Le couteau de pierre*, Éditions du Lombard, Bruxelles (Belgique).

André HOUOT [1990], *On a marché sur la terre*, Éditions du Lombard, Bruxelles (Belgique).

André HOUOT [1989], *Tête brûlée*, Éditions du Lombard, Bruxelles (Belgique).

André HOUOT et A. GALLAY [1992], *Le soleil des morts*, Éditions du Lombard, Bruxelles (Belgique).

André HOUOT et R. JOUSSAUME [1995], *L'homme dans la préhistoire*, Éditions Jean-Paul Gisserot, Paris.

Jacques MARTIN [1948-2010], *Les aventures d'Alix*, Série en 29 tomes, Éditions Casterman, Paris.

RESSOURCES AUDIOVISUELLES :

La liste des ressources audio-visuelles proposées ici ne peut être évidemment qu'incomplète : des milliers de films, téléfilms et documentaires historiques ou d'Histoire ont été tournés depuis

l'invention du cinéma et il faudrait une thèse consacrée exclusivement à ce sujet pour effectuer un catalogue exhaustif. Certains regretteront également sans doute l'absence de tel ou tel chef-d'œuvre dans cet inventaire, qui ne peut malheureusement n'être que très subjectif, étant donné le domaine dont il est question ici, et d'avance, je m'en excuse. À noter, les ressources audio-visuelles sont classées chronologiquement et non pas alphabétiquement.

1896 - *Néron essayant des poisons sur un esclave*, Fiction historique (53 sec), Réalisation Georges Hatot, Production Lumière, France.

1897 - *La Passion du Christ*, Fiction historique (?), Réalisation Léar (Albert Kirchner), Georges-Michel Coissac et Frère Basile Kirchner, Production Léar, Antelme et Pacon, France.

- *Cupid and Psyche*, Fiction "mythologique" (?), Réalisation Thomas Edison, USA.

1898 - *La Passion du Christ*, Fiction historique (13 x 1 min), Production Lumière, France.

1899 - *La naissance de Vénus*, Fiction "mythologique" (45 sec), Ferdinand Zecca et Maurice Caussade, France.

- *Le Christ marchant sur les eaux*, Fiction historique (1 min), Réalisation Georges Méliès, France.

- *Neptune et Amphitrite*, Fiction "mythologique" (?), Réalisation Georges Méliès, France.

1902 - *Le jugement de Pâris*, Fiction "mythologique" (1 min), Réalisation Georges Hatot, France.

1903 - *L'oracle de Delphes*, Fiction "mythologique" (1 min 34 sec), Réalisation Georges Méliès, France.

1905 - *Ulysse et Polyphème*, Fiction "mythologique" (?), Réalisation Georges Méliès, France.

1908 - *La légende de Narcisse*, Fiction "mythologique" (4 min 45 sec), Réalisation Louis Feuillade, France.

1916 - *Intolerance : Love's struggle throughout the ages*, Fiction historique (2h46), Réalisation D. W. Griffith, USA.

1917 - *Cleopatra*, Fiction historique (2h05), Réalisation J. Gordon Edwards, Production William Fox, USA.

1922 - *Das weib des Pharaos*, Fiction historique (1h50), Réalisation Ernest Lubitsch, Production Ernest Lubitsch, Allemagne.

1948 - *Fabiola*, Fiction historique, (3h03), Réalisation Alessandro Blasetti, Italie.

1949 - *Samson and Delilah*, Fiction historique (2h11), Réalisation Cecil Blount DeMille, USA.

1951 - *Quo Vadis*, Fiction historique (2h49), Réalisation Mervyn Le Roy et Anthony Mann, USA.

1952 - *Teodora, imperatrice di Bisanzio*, Fiction historique (1h55), Réalisation Riccardo Freda, France/Italie.

1955 - *Land of the Pharaohs*, Fiction historique (1h46), Réalisation Howard Hawks, USA.

- 1956 - *The ten commandments*, Fiction historique (4h06), Réalisation Cecil Blount DeMille, USA.
- 1959 - *Ben-Hur*, Fiction historique (3h27), Réalisation W Wyler, USA.
- 1960 - *Maciste nella valle dei Re*, Fiction historique (1h34), Réalisation Carlos Campogalliani, Italie.
- 1961 - *Barabbas*, Fiction historique (2h14), Réalisation Richard Fleischer, USA/Italie.
- 1962 - *Il figlio di Spartacus*, Fiction historique (1h35), Réalisation Sergio Corbucci, Italie.
- 1963 - *Cleopatra*, Fiction historique (4h11), Réalisation Joseph L. Mankiewicz, USA.
- 1964 - *I giganti di Roma*, Fiction historique (1h45), Réalisation A. Margheriti, Italie.
- 1964 - *The fall of roman Empire*, Fiction historique (3h08), Réalisation Anthony Mann, USA.
- 1966 - *One million years B.C.*, Fiction "préhistorique" (1h20), Réalisation Don Chaffey, Grande-Bretagne.
- 1974 - *L'homme de Pincevent*, Documentaire (?), Coproduction CNRS et Télévision Suisse romande, France/Suisse.
- 1977 - *Gesù di Nazareth*, Fiction historique (5 x 72 min), Réalisation Franco Zeffirelli, Italie.
- 1979 - *Les cathédrales de la Préhistoire*, Documentaire (?), Réalisation Jacques Audoir et Robert Clarke, France.
- 1981 - *Clash of the Titans*, Fiction "mythologique" (1h58), Réalisation Desmond Davis, USA.
- *La Guerre du feu*, Fiction "préhistorique" (1h26), Réalisation Jean-Jacques Annaud, France-Canada.
- 1989 - *La Révolution française : les années lumières*, Fiction historique (2h50), Réalisation Robert Enrico, France/Allemagne/Italie/Grande-Bretagne/Canada.
- 1992 - *1492 : Conquest of paradise*, Fiction historique (2h25), Réalisation Ridley Scott, France/Espagne/Grande-Bretagne.
- 1997 - *Amistad*, Fiction historique (2h32), Réalisation Steven Spielberg, USA.
- *Une maison romaine à Narbonne*, Documentaire (26 min), Réalisation Marc Azéma, Coproduction Sprint Vidéo/France 3 Sud, France.
- 1998 - *Elizabeth*, Fiction historique (2h04), Réalisation Shekhar Kapur, Grande-Bretagne.
- 1999 - *Amphoralis, le secret des potiers gallo-romains*, Documentaire (26 min), Réalisation Marc Azéma, Production Sprint Vidéo et Vision Sud, France.
- *Gladiator*, Fiction historique (2h35), Réalisation Ridley Scott, Grande-Bretagne/USA.
- 2000 - *Passion pour le Passé*, Documentaire (5 x 52 min), Réalisation Michael Barnes, Coproduction La Cinquième/NovaWgbH.

2001 - *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, Fiction historique (1h47), Réalisation Alain Chabat, France/Allemagne.

- *Son of God*, Documentaire (50 min), Réalisation Jean-Claude Bragand, Production BBC One, Grande-Bretagne.

2002 - *Retour à Babylone*, Documentaire (52 min), Réalisation Abbas Fahdel, France/Irak.

2003 - *Gladiators*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Peter Nicholson, Grande-Bretagne.

- *L'Odyssée de l'Espèce*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Jacques Malaterre, France.

- *Pompeii : The Last Day*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Peter Nicholson, Grande-Bretagne.

- *The Passion of the Christ*, Fiction historique (2h07), Réalisation Mel Gibson, USA.

2004 - *Alexander*, Fiction historique (2h55), Réalisation Oliver Stone, USA.

- *Boudicca's Rebellion against the Romans*, Documentaire-fiction (1h), Réalisation Zoe Heron, Grande-Bretagne.

- *Guédelon, chantier médiéval*, Documentaire (45 min), Réalisation Reinhard Kungel, Allemagne.

- *Homo Sapiens*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Jacques Malaterre, Production Éditions Boréales, France.

- *King Arthur*, Fiction historique (2h22), Réalisation Antoine Fuqua, USA.

- *Troy*, Fiction historique (2h42), Réalisation Wolfgang Petersen, USA/Grande-Bretagne/Malte.

2005 - *Brûlez Rome !*, Fiction historique (1h25), Réalisation Robert Kéchiachian, France/Italie/Belgique.

- *Hannibal of the Alps*, Documentaire-fiction (1h35), Réalisation Richard Bedser, Coproduction National Geographic Channel/BBC, USA/Grande-Bretagne.

2005/2006 - *Rome*, Fiction historique (2 saisons, 22 épisodes x 52 min), Coproduction HBO/BBC, USA/Grande-Bretagne/Italie.

2006 - *Apocalypto*, Fiction historique (2h12), Réalisation Mel Gibson, USA.

- *Hannibal, Rome's worst nightmare*, Fiction historique (1h29), Réalisation Edward Bazalgette, Coproduction BBCtv/Discovery Channel/France 2/Mediaset/Sindbad Prod./ProSieben, Grande-Bretagne/France/Allemagne/Italie.

- *Le sacre de l'Homme*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Jacques Malaterre, Production France Télévision et Empire Télévision, France.

- *Sur les tracés de Jean-Claude Golvin*, Documentaire (29 min), Production CNRS Images, France.

- *Warrior Queen Boudica*, Fiction historique (1h40), Réalisation Patrick Taulère, Grande-Bretagne/USA.

2007 - *300*, Fiction historique (1h55), Réalisation Zach Snyder, USA/Grande-Bretagne.

2007/2011 - *The Tudors*, Fiction historique (5 saisons, 48 épisodes x 52 min), Réalisation Michael Hirst, USA/ Canada/Irlande.

2008 - *Ancient Rome - A virtual archeoguide*, Documentaire (25 min), Production Archeolibri, Italie.

2009 - *Ao, le dernier Neandertal. Son sang coule dans nos veines*, Fiction "préhistorique" (1h24), Réalisation Jacques Malaterre, France.

- *Agora*, Fiction historique (2h06), Réalisation Alejandro Amenábar, Espagne/Malte.

- *Quand les Egyptiens naviguaient sur la mer rouge*, Documentaire-fiction (1h30), Réalisation Stéphane Begoin, France.

2010 - *The real face of Jesus ?*, Documentaire (1h40), Production History Channel, USA.

2011 - *Le destin de Rome*, Documentaire-fiction (2 x 52 min), Réalisation Fabrice Hourlier, Production Indigènes, France/Allemagne.

2012 - *Toussaint Louverture*, Fiction historique (2 x 90 min), Réalisation Philippe Niang, Production Eloa Prod/La petite reine TV, France.

SITES INTERNET :

➤ ALIX (Les aventures d') [<http://alixmag.canalblog.com/>]

Date de la dernière mise à jour : 07.10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Un site entièrement dédié au jeune héros de bande-dessinée créé par Jacques Martin, avec de nombreux liens.

[<http://www.momes.net/BD/100ans/jmartin.html>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

[<http://www.alixintrepide.org/>]

Date de la dernière mise à jour : 20.01.2010 ; Date de consultation : 07.10.2011.

➤ ALTAIR4 [<http://www.altair4.it/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

➤ AMBIANI (La troupe des) [<http://www.les-ambiani.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le site de la compagnie de restitution gauloise les Ambiani, créée par Ludovic Moignet. La période chronologique couverte par la troupe est le premier siècle avant notre ère.

➤ ANIMARC [<http://www.animarc.ch/index.php>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le site de la société suisse AnimArc (Animation + Archéologie = AnimArc), créée par Karine

Meylan, dont le but est de faire « partager les connaissances des archéologues et des experts au grand public par un biais ludique et des présentations vivantes ».

- APOLLONIA D'ILLYRIE [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actionsfrance_830/archeologie_1058/les-carnets-archeologie_5064/europe-maghreb_5066/albanie-apollonia_5585/index.html]

Date de la dernière mise à jour : 2010 ; Date de consultation : 07.10.2011.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Apollonie_d'Illyrie]

Date de la dernière mise à jour : 2007 ; Date de consultation : 07.10.2011.

- ARCHEOLOGIA SPERIMENTALE [<http://www.archeologiasperimentale.it>]

Date de la dernière mise à jour : 06.10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de l'association culturelle italienne Archeologia sperimentale, créée par AlfioTomaselli, qui se consacre depuis le milieu des années 1990 à la promotion de la période préhistorique auprès du grand public, à travers l'expérimentation archéologique.

- AREMORICA [<http://www.aremorica.com/>]

Date de la dernière mise à jour : 04.10.2011 ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

- ARS CRETARIAE [<http://arscretariae.romandie.com/>]

Date de la dernière mise à jour : 12.09.2011 ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le blog de Pierre-Alain Capt, "archéocéramiste" autodidacte et autoproclamé, qui travaille à la restitution des techniques céramiques antiques (reproductions de céramiques gauloises, gallo-romaines et germaniques).

- AUSONIUS (Institut) [<http://www.ausonius.u-bordeaux3.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le site de l'Institut Ausonius (UMR 5607). Il est rattaché à l'Université de Bordeaux 3 et travaille à la valorisation de la recherche archéologique, notamment à travers une restitution numérique de la Rome du IV^{ème} siècle.

- BELLUM GALLICUM [<http://bellum-gallicum.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de la troupe de restitution Bellum Gallicum qui travaille à la reconstitution du quotidien du soldat romain à la fin de la période républicaine.

- BERGER (Patrice) [<http://www.3d-maquettes.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le site du maquettiste Patrice Berger, qui y présente ses réalisations de manière très détaillée.

- BIRKA (Le musée de) [<http://www.stockholmmuseum.com/museums/historic/birka-vikingastaden103.htm>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

- CLARYS (Benoît) [<http://www.benoit-clarys.be/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site du préhistorien et illustrateur belge Benoît Clarys, qui utilise son talent d'aquarelliste depuis la fin des années 1980 pour restituer la vie quotidienne des hommes préhistoriques, en collaboration avec plusieurs musées, dont les musées royaux de Bruxelles, le musée du Malgré Tout de Treignes (Belgique) et la société suisse de Préhistoire.

➤ CLUNY [<http://www.cluny-numerique.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : 26.09.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

➤ DAYNES (Elisabeth) [<http://www.daynes.com/fr/accueil/accueil.php>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de la sculptrice "reconstitutrice" Elisabeth Daynes, qui travaille depuis 1988, en collaboration étroite avec des paléanthropologues, à la reconstitution anatomique, ou dermoplastie, des différents représentants de la lignée humaine, depuis les premiers hominidés, vieux de plusieurs millions d'années, jusqu'à l'Homme de Cro-Magnon.

➤ DEAK (Viktor) [<http://www.anatomicalorigins.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site du "paléoartiste" américain d'origine hongroise Viktor Deak, qui, comme la française Elisabeth Daynes, travaille à la reconstruction anatomique des membres disparus de la lignée humaine.

➤ ENFANTS DE FINN (Les) [<http://www.enfantsdefinn.fr.st/>]

Date de la dernière mise à jour : 02.10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de la compagnie d'animation et de restitution gauloise les Enfants de Finn.

➤ FIEF ET CHEVALERIE 1180-1280 [<http://www.fiefetchevalerie.com/fief/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

➤ FRERES D'ARMES DE THORN (Les) [<http://www.f-a-thorn.com/index.php>]

Date de la dernière mise à jour : 2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de la troupe de restitution médiévale (XIII^{ème} siècle) grenobloise, les Frères d'armes de Thorn.

➤ GINELLI (Bernard) [<http://www.ginellames.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : 27.08.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de Bernard Ginelli : cet autodidacte passionné d'Archéologie se consacre depuis une quarantaine d'années à la reproduction des gestes des tailleurs de silex préhistoriques. Il a travaillé avec François Bordes, dans les années 1970.

➤ GRAND-PRESSIGNY (Le musée du) [www.prehistoiregrandpressigny.fr/]

Date de la dernière mise à jour : 10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du musée du Grand-Pressigny.

➤ GUEDELON (Le château de) [<http://www.guedelon.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : 10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du château de Guédelon.

[<http://www.linternaute.com/sortir/sorties/architecture/chateau/guedelon/interview-michel-guyot.shtml>]

Date de la dernière mise à jour : 11.2005 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Une interview de Michel Guyot.

➤ GUENEAU (Patrick) [<http://www.histoire-en-maquette.com>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de l'"archéomaquettiste" Patrick Guéneau, qui réalise des maquettes de toutes époques, de la Préhistoire au XIX^{ème} siècle et qu'il expose à travers la France depuis 1989.

➤ IKSIS [<http://www.iksis.fr/index.htm>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

➤ JOCONDE (Base) [<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/prest.htm>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

➤ KYBELE (La) [<http://www.france-turquie.org/marenostrum.php>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

➤ LEGION VI FERRATA [<http://legio6.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de la troupe de reconstitution gallo-romaine Légion VI Ferrata, située en Arles.

➤ LEGION VIII AUGUSTA [<http://www.leg8.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

➤ LEJRE (Le parc archéologique de) [<http://www.sagnlandet.dk/English.1192.0.html>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du musée archéologique en plein air de Lejre, au Danemark.

➤ LUDUS ARGENTORATE [<http://www.ludusargentorate.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de la troupe de reconstitution Ludus Argentorate, qui se consacre à la restitution de combats de gladiateurs sous le Haut-Empire.

➤ LUTECE VIRTUELLE [<http://www.paris.culture.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Un site consacré à la cité gallo-romaine de Lutèce, superbement reconstituée en 3D. L'intérêt principal de ce site est que les reconstitutions qu'il présente sont accompagnées d'explications très didactiques et superposées à des images du Paris moderne.

➤ MALGRE TOUT (Le musée du) [<http://www.museedumalgretout.be/>]

Date de la dernière mise à jour : 15.09.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du musée du Malgré Tout, en Belgique.

➤ MARTEL (Jacques) [<http://www.virtuhall.com/index.html>]

Date de la dernière mise à jour : 10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site de l'auteur et infographiste Jacques Martel.

➤ MJÖLLNIR ANDVERKERS [<http://mjollnirandverkera.e-monsite.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de la troupe Mjölnir Andverkera, qui se consacre à la restitution de la vie quotidienne des vikings au X^{ème} siècle.

➤ PAX AUGUSTA [<http://www.paxaugusta.net/>]

Date de la dernière mise à jour : 20.11.2011 ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de la troupe lyonnaise de restitution gallo-romaine Pax Augusta.

➤ PLAN DE ROME (Le) [<http://www.unicaen.fr/services/cireve/rome/index.php>]

Date de la dernière mise à jour : 10.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel de la maquette de Paul Bigot, propriété de l'Université de Caen, et qui présente, en parallèle, l'avancement des travaux de la restitution virtuelle de la ville de Rome, sous l'empereur Constantin, initiée par le professeur Philippe Fleury.

➤ PREHISTONAUTES (Les) [<http://prehistonautes.canalblog.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de la troupe de reconstitution les Préhistonautes, qui se consacre à la période du Néolithique.

➤ PUBLICARCHAEOLOGY [<http://www.publicarchaeology.eu/>]

Date de la dernière mise à jour : 03.09.2011 ; Date de consultation : 07.10.2011.

Un site particulièrement riche, puisqu'il se veut exhaustif, totalement dédié à l'expérimentation archéologique et aux parcs archéologiques européens.

➤ REYMOND (Bernard) [<http://www.breymond.ch/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de la dernière consultation : 07.10.2011.

Le site du dessinateur Bernard Reymond.

➤ ROME REBORN [<http://www.romereborn.virginia.edu/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site du projet « Rome Reborn » de l'Université de Virginie (USA), destiné à reconstituer numériquement la ville de Rome au IV^{ème} siècle de notre ère. Le projet se base sur la maquette créée par l'italien Italo Gismondi, conservée au Museo della Civiltà Romana, à Rome.

➤ ROSE D'OR (La) [<http://www.rose-dor.fr/index.php>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le festival de la Rose d'or est le plus important rassemblement annuel de troupes médiévales de restitution vivante dans le sud de la France.

➤ ROZIER DES GUERRES (Le) [<http://lerozier.free.fr/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de l'association le Rozier des Guerres, qui reconstitue la vie quotidienne des armées de Louis XI.

➤ TAUTAVEL (Le musée de) [<http://www.450000ans.com/>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du musée de la Préhistoire de Tautavel (Pyrénées-Orientales).

➤ UNTERUHLINGEN (Le musée d') [<http://www.pfahlbauten.eu/fr/le-musee-des-palafittes/promenade-virtuelle.html>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 07.10.2011.

Le site officiel du musée allemand d'Unteruhldingen, appelé aussi musée des palafittes.

➤ VIA ROMANA (AUXILIA) [<http://www.viaromana.com/auxilia.nsf>]

Date de la dernière mise à jour : Inconnue ; Date de consultation : 15.12.2011.

Le site de l'association Via Romana, qui se dédie à la restitution de la vie quotidienne des troupes auxiliaires, des soldats locaux (à ne pas confondre avec des mercenaires) qui se battaient aux côtés des légions romaines. La période chronologique couverte par le groupe va du début de notre ère à la fin du I^{er} siècle.

CREDITS DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 3, 17, 28, 210, 214 et 215 © Réunion des Musées Nationaux ; Fig. 2 © J.-L. Huot ; Fig. 4 © British Museum ; Fig. 6 et 6 bis © Biblioteca Apostolica ; Fig. 7 © A. Caron ; Fig. 11, 12, 13, 24 et 209 © Bibliothèque nationale de France ; Fig. 16 © British Royal Collection ; Fig. 18 © Rinaldi-Tonello Collections ; Fig. 20, 21, 22 et 23 © Bayerische Schlösserverwaltung ; Fig. 26 © Pergamon museum ; Fig. 27 © Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea ; Fig. 29 © Wallace Collection ; Fig. 30 © National Gallery ; Fig. 31 © Phoenix Art Museum ; Fig. 32 © Sir Tim Rice Collection ; Fig. 34 et 228 © J.-C. Golvin ; Fig. 35 et 227 © J. Martin ; Fig. 37, 65, 66, 75, 76, 87, 88, 89, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 115, 117, 118, 119, 123, 124, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 230 et 231 © I. Reverdy-Médélice ; Fig. 39 © William Fox ; Fig. 40 © Warner Bros ; Fig. 41 © Twentieth Century Fox ; Fig. 46, 51, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 105, 106 et 107 © Lythos/L. Baboulin ; Fig. 47 © J.-P. Mohen ; Fig. 48 © Ambiani ; Fig. 52 © Musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny ; Fig. 53 © B. Hoge ; Fig. 54 © Gulliver Design ; Fig. 57, 58 et 59 © L. Perrey ; Fig. 62 et 63 © Museum d'Histoire Naturelle ; Fig. 83 © CNRS-UFR 7532 ; Fig. 86, 98 et 99 © Lythos/R. Picavet ; Fig. 94 © D. Mueller ; Fig. 97 © A. Houot ; Fig. 110 © Google Map ; Fig. 111 © É. Fouache ; Fig. 112 © Ph. Lenhardt/F. Quantin ; Fig. 114 et 116 © A. Couthures ; Fig. 120, 126 et 142 © Ph. Lenhardt ; Fig. 121 © A. Baçe/N. Ceka ; Fig. 123, 125, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 143 et 144 © É. Follain ; Fig. 122, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 178 et 222 © Guédelon ; Fig. 150 © F. Folcher ; Fig. 196 © 360° ; Fig. 199 © Pfahlbauten Museum ; Fig. 203 © Heraklion museum ; Fig. 204 et 205 © Hammer Film Production ; Fig. 206 et 207 © Touchstone Pictures ; Fig. 208 © Pathé Distribution ; Fig. 212 © Museo Nazionale di San Marco ; Fig. 213 © BBC One ; Fig. 220 et 221 © Icon Productions ; Fig. 223 et 224 © E. Daynes ; Fig. 226 © J. Martel/HARNOIS ; Fig. 229 © C. Guezennec ;

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	3

PREMIERE PARTIE HISTOIRE DE LA RESTITUTION REPRÉSENTER LE PASSÉ À TRAVERS L'ESPACE ET LE TEMPS

1 - La période antique : la représentation du passé comme outil de légitimation dynastique et politique	10
1.1 - La peinture et la sculpture antique	12
1.2 - Le théâtre antique : de la cérémonie religieuse au discours politique, puis au divertissement	18
2 - La période médiévale : bannir toute notion du païen dans les représentations du passé	22
2.1 - La peinture médiévale : la "Bible des illettrés" ?	24
2.2 - Le théâtre médiéval : une source d'enseignement religieux essentielle	29
3 - Renaissance et période moderne : la redécouverte de la culture antique et de ses réflexions sur les origines de l'Humanité	32
3.1 - La peinture renaissante et moderne ou l'Antiquité érigée en modèle absolu	36
3.2 - Le théâtre renaissant et moderne : la redécouverte des textes anciens met l'Antiquité à l'honneur, sur le fond mais par encore sur la forme	42
3.3 - Le maquettisme : au milieu du XVIII ^{ème} siècle, développement d'un phénomène de mode, les maquettes en bois de liège, de tradition napolitaine	44
4 - À partir de la fin du XVIII ^{ème} siècle : vers une nouvelle quête d'"authenticité"	49
4.1 - La peinture du XIX ^{ème} siècle ou l'Histoire, petite ou grande, illustrée	53
4.2 - Le théâtre au XIX ^{ème} siècle : vers des représentations de plus en plus élaborées	61
4.3 - Le maquettisme : des cabinets privés aux grandes expositions et musées publics	62
5 - Du début du XX ^{ème} siècle à aujourd'hui : mettre l'Histoire à la portée de tous ?	64
5.1 - Peinture, dessin	65
5.2 - Maquettisme : des maquettes concrètes aux modèles virtuels	70
5.3 - Du théâtre au cinéma, du cinéma à la télévision : l'Histoire sur tous les écrans	77
5.4 - L'expérimentation pour comprendre : la restitution vivante	84

DEUXIEME PARTIE PROBLEMES METHODOLOGIQUES DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

CHAPITRE I - Des maquettes d'habitats préhistoriques au musée du Grand-Pressigny, en Touraine	93
1 - Quatre nouvelles maquettes pour le musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny	94
1.1 - Le musée de la Préhistoire du Grand-Pressigny	95
1.2 - Le choix des sites restitués en maquettes	97
2 - Présentation des différentes maquettes	100
2.1 - Un abri épigravettien en ossements de mammouths : l'exemple du site de Mizyn, en Ukraine actuelle	101
2.1.1 - Des "villages" de chasseurs-cueilleurs du Paléolithique supérieur	101
2.1.2 - La cabane n°1 de Mizyn	103

2.2 - Une tente de chasseurs magdaléniens : l'exemple du site de Pincevent, en Seine-et-Marne	107
2.2.1 - Pincevent, un campement saisonnier de chasseurs du Paléolithique supérieur	107
2.2.2 - L'habitation n°1 de Pincevent	109
2.3 - Une habitation danubienne : l'exemple du site de Cuiry-lès-Chaudardes, dans l'Aisne	111
2.3.1 - Cuiry-lès-Chaudardes, un petit village du Néolithique	112
2.3.2 - La maison n°380 de Cuiry-lès-Chaudardes	114
2.4 - Une maison lacustre : l'exemple du site de Charavines-les-Baigneurs, en Isère	116
2.4.1 - Charavines-les-Baigneurs, un petit village lacustre du Néolithique	118
2.4.2 - La maison 2 (M2) du premier village de Charavines-les-Baigneurs	120
3 - Les critères de choix des sujets dans le domaine de la restitution archéologique	124
3.1 - Ne pas "désorienter" le grand public avec des sujets peu connus	124
3.2 - Une affaire de mode et de popularité ?	126
3.3 - L'esthétisme avant tout ?	129
 CHAPITRE II - Le cas d'un quartier monumental d'Apollonia d'Illyrie (Albanie)	132
1 - Présentation générale d'Apollonia d'Illyrie	134
1.1 - Apollonia, une colonie grecque en terre illyrienne	134
1.2 - Redécouvertes et fouilles archéologiques	138
1.3 - La Mission Epigraphique et Archéologique française en Albanie	139
2 - Présentation des différents édifices restitués	146
2.1 - Le portique aux dix-sept niches	146
2.2 - Le temple	150
2.3 - La grande rue et les deux murs de soutènement	158
2.4 - La terrasse nord et les magasins	159
2.5 - Le mur à gradins et la rue	162
2.6 - L'édifice à mosaïque	162
3 - Comment évoquer visuellement un passé dont il ne demeure plus que des "ombres" ?	166
3.1 - De la difficulté de ne travailler qu'avec quelques fragments du passé	166
3.2 - De l'imagination en Archéologie	168
3.3 - De l'importance d'une dénomination précise	171
 CHAPITRE III - Une restitution grandeur nature d'un chantier médiéval, à Guédelon, en Bourgogne	175
1 - Genèse d'un château-fort	177
1.1 - Les bois de Guédelon, au cœur de la forêt de Treigny : l'emplacement idéal pour construire un château-fort ?	180
1.2 - Établir un contexte historique, social et architectural : Cosme de Courtenay, seigneur de Guédelon, sous le règne du jeune Louis IX	182
1.3 - « <i>Guédelon, des hommes fous, un château fort</i> » : l'équipe de Guédelon	185
2 - Le chantier de Guédelon : une occasion « <i>fantastique</i> »	189
2.1 - Synthétiser les connaissances	190
2.2 - Valider ou rejeter les hypothèses : un « <i>laboratoire à ciel ouvert</i> »	199
2.3 - Transmettre au plus grand nombre	202
3 - Peut-on réellement faire "revivre" le passé grâce à l'expérimentation archéologique et la restitution vivante ?	213
3.1 - L'expérimentation archéologique et la restitution vivante : tenter de reproduire les gestes de nos ancêtres pour mieux les comprendre	213
3.2 - Faire "revivre" le passé pour mieux le transmettre	218
3.3 - L'expérimentation archéologique et la restitution vivante peuvent-elles vraiment offrir une image juste du passé	219

TROISIEME PARTIE

LES LIMITES ET LES ENJEUX

DE LA RESTITUTION ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE

CHAPITRE I - Les limites, scientifiques et éthiques de la restitution archéologique et historique	223
1 - Quelle pérennité pour les restitutions ?	224
1.1 - Une pérennité scientifique parfois très limitée	224
1.2 - Mais qui laisse une empreinte tenace dans les esprits, en particulier ceux du grand public	226
2 - La subjectivité du vulgarisateur	236
2.1 - Une subjectivité inconsciente, reflet du temps présent et du vécu du vulgarisateur	234
2.2 - Ou parfaitement assumée : les dérives et récupérations idéologiques et politiques de la restitution archéologique et historique	239
CHAPITRE II - Les enjeux, scientifiques et pédagogiques, de la restitution archéologique et historique	247
1 - « <i>VulgarisationS</i> »	249
1.1 - Lutter contre les réticences	250
1.2 - S'adapter aux différents publics, sans les sous-estimer	252
2 - Considérer la restitution comme un outil de recherche à part entière	255
2.1 - La restitution : un outil de recherche à part entière	255
2.2 - Concevoir des restitutions "évocatrices" et pouvoir les justifier	259
3 - La diffusion et la conservation des restitutions scientifiques	265
3.1 - Quelle diffusion pour les restitutions scientifiques ?	265
3.2 - Vers une conservation plus réfléchie des restitutions	272
CONCLUSION	275

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE	279
CREDIT DES ILLUSTRATIONS	322
TABLE DES MATIERES	323